LA

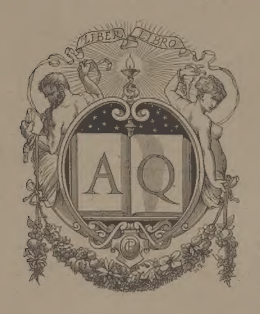
RENAISSANCE

EN FRANCE

PREMIÈRE LIVRAISON

FLANDRE — ARTOIS — PICARDIE

PRIX : **25** FRANCS



PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

M DCCC LXXIX

15 vols $1200

LA RENAISSANCE

EN FRANCE

I

LA
RENAISSANCE
EN FRANCE

PAR

LÉON PALUSTRE

DESSINS ET GRAVURES SOUS LA DIRECTION

DE

EUGÈNE SADOUX

TOME I



PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT
M DCCC LXXIX

FLANDRE — ARTOIS — PICARDIE

(NORD — PAS-DE-CALAIS — SOMME)



INTÉRIEUR DE LA BOURSE DE LILLE

LA

RENAISSANCE EN FLANDRE

(NORD)

Par la date de sa réunion à la France, la riche province dont nous allons parler tout d'abord semblait échapper au programme que nous nous sommes proposé de remplir. On ne saurait, en effet, antérieurement à la conquête de Louis XIV, demander à la Flandre une participation directe au mouvement des arts dans notre pays. Elle subit l'influence d'un voisinage presque immédiat, mais dans des limites restreintes et tout en conservant à chacune de ses créations un caractère qui lui est propre. D'ailleurs, la constitution de la société, bien différente de ce qu'elle était chez nous, ne pouvait manquer de laisser partout son empreinte. Portées à leur plus grande puissance de développement, les institutions communales avaient donné naissance à une bourgeoisie nombreuse qui seule, en quelque

sorte, jouait avec le clergé un rôle prépondérant. Mais l'action extérieure de ces deux classes revêtait presque forcément, dans ses manifestations, un caractère collectif qui mérite d'attirer tout particulièrement l'attention. Qu'elles eussent pour but la splendeur du culte, l'affermissement des lois civiles ou l'extension du commerce, les corporations devaient naturellement montrer moins d'initiative que les individus et, dans les productions de l'art, un goût immodéré pour le faste et la richesse ne pouvait manquer de remplacer le sentiment de la mesure et l'amour éclairé du beau. Ainsi s'expliquent, d'un côté, la faveur prolongée accordée au style ogival dans toute l'industrieuse région du nord et, de l'autre, l'exagération des formes et l'exubérance des détails qui choquent profondément les esprits délicats.

L'état de choses que nous venons d'esquisser produisit encore un résultat digne de remarque. Tandis que, sur toute l'étendue du vieux sol français, les gracieuses créations qui sont la gloire du XVIe siècle disparaissent avec la race des Valois, dans les possessions espagnoles rien n'est changé, pour ainsi dire, avant la conquête de 1667. C'est alors seulement que la Flandre se sent entraînée dans le mouvement général, qu'elle perd de son originalité et cesse de présenter à l'observateur un intéressant sujet d'étude, une inépuisable matière à discussion. On ne nous reprochera donc pas d'avoir, comme à plaisir, élargi notre cadre en décrivant des monuments qui, par leur date, semblaient demeurer en dehors de nos recherches et de nos appréciations. Dans un travail tel que le nôtre il faut tenir compte de certains courants d'idées, de certaines persistances de formes qui, loin de déplacer le point de vue primitif, lui donnent au contraire son entière valeur. Il n'en est pas des émanations de la pensée, des manifestations de l'art comme des productions mécaniques qui se montrent régulièrement à des heures prévues d'avance. Tantôt un pays se lance le premier dans l'arène, entraînant à des intervalles plus ou moins longs tout ce qui, de près ou de loin, est soumis à son action; tantôt il demeure obstinément en arrière et ne suit que tardivement le mouvement général. Quel est alors le devoir de l'historien? Assurément il ne peut écarter tout ce qui se rencontre en dehors de certaines limites arbitraires, et la nécessité de poursuivre la filiation d'une idée s'impose seule à son esprit.

Malheureusement, dans les recherches qu'il faut faire, lorsque les monuments ont disparu, on se trouve parfois en présence d'assertions erronées qu'il n'est pas toujours facile de réduire à leur juste valeur. C'est ainsi, par exemple, que, dans un ouvrage récent, l'abandon des anciennes traditions est fixé pour

la ville de Lille à l'année 1516[1]. Le signal serait parti de l'église Saint-Pierre[2] qui venait de confier la réfection de son jubé à Jehan Richard, un artiste complet suivant les comptes, à la fois architecte, peintre et sculpteur, *magister operis trini*. Mais les descriptions qui nous restent de cette importante construction ne tendent aucunement à nous faire reconnaître en elle une œuvre de la Renaissance. Bien plutôt nous rappellerions-nous à son sujet les magnifiques clôtures d'Amiens et mieux encore le superbe jubé de la cathédrale du Mans, aujourd'hui parfaitement connu, grâce à la belle publication dont il vient d'être récemment l'objet[3]. Les points de ressemblance avec ce dernier monument sont principalement remarquables. Des deux côtés nous retrouvons la même abondance de détails, la même profusion de découpures, la même multiplicité de statuettes et de bas-reliefs. Il n'est pas jusqu'à une porte tout entière en cuivre fondu et ciselé, que le simple chapitre d'une collégiale s'est permise à l'imitation du fastueux cardinal de Luxembourg.

Or le style ogival à son déclin, dans sa période d'exubérance et de superfétation, peut seul revendiquer ces merveilles que religionnaires et chanoines semblent s'être entendus pour nous ravir. Si nous ne nous trompons, le mot d'*ambonoclastes* fut même inventé par le célèbre liturgiste, J.-B. Thiers, curé de Champrond, au pays du Maine, pour stigmatiser la destruction du chef-d'œuvre de Jehan Richard. En outre, un curieux procès fut intenté aux démolisseurs ecclésiastiques qui, poussés par l'esprit d'innovation, n'avaient pas respecté, dit un vieux mémoire, « le plus beau morceau d'architecture qui ait jamais paru dans le pays et qui faisait l'admiration de tous les étrangers de bon goût[4] ».

Les réflexions que nous avons faites s'appliquent naturellement à l'*Hôpital Comtesse* dont la reconstruction précéda de huit années celle du jubé de Saint-Pierre[5]. Au reste, rien n'indique un changement dans l'art de bâtir avant la seconde moitié du XVI[e] siècle, et le nouveau portail de la *Cour des comptes* aussi bien que les larges façades des *Boucheries*[6] sont encore conçus dans les données de la vieille école. Il faut arriver au règne de Philippe II, en 1559, pour trouver trace de la révolution qui, chez nous, était déjà passée par toutes

1. *Artistes inconnus des* XIV[e], XV[e] *et* XVI[e] *siècles*, par Jules Houdoy. Paris, Aubry, 1877, p. 47.
2. Aujourd'hui détruite.
3. *Le jubé du cardinal Philippe de Luxembourg à la cathédrale du Mans*, etc., par Eug. Hucher. In-folio, 1875.
4. *Artistes inconnus*, etc., p. 48.
5. Ainsi appelé de la comtesse Jeanne, fille de Beaudouin IX. Sa fondation remonte à l'année 1243.
6. Reconstruites en 1541, les *Boucheries* occupaient l'emplacement actuel du marché Saint-Nicolas.

les phases du progrès et de la décadence. A cette date, dans un petit village des environs de Lille, sous l'influence d'idées recueillies au dehors, Augier de Bousbecques, savant naturaliste autant qu'habile diplomate, faisait élever à son aïeul un superbe tombeau qu'artistes et voyageurs ne se lassent point d'admirer, malgré son état avancé de mutilation. Des deux statues de Gilles Ghiselin[1] et de celles de sa femme, Agnès Gommer, il ne reste plus de traces; le fond de l'arcade est éventré et un clergé insouciant, en se rendant dans la sacristie, foule chaque jour aux pieds les cendres de ses bienfaiteurs. Mais cette porte d'un nouveau genre est toujours flanquée de deux élégantes colonnes, serrées, au tiers de leur élévation, dans plusieurs zones de sculptures engainantes où les rinceaux les plus gracieux alternent avec des têtes humaines et des mufles de lion. Le reste des fûts est couvert de cannelures et sur des chapiteaux corinthiens repose un fronton triangulaire qui abrite, en son milieu, la figure de l'Éternel[2].

Cette brillante ornementation, en tous lieux caractéristique de l'époque qui lui est assignée, n'a pas jailli subitement du sol de la Flandre. Sans racine dans le pays, elle ne peut être qu'une importation étrangère due aux circonstances que nous avons rapidement indiquées. Il en est de même assurément des fines et délicates sculptures de l'*Hôtel de Beaurepaire*, à Lille, que pourrait facilement revendiquer le règne de François Ier, bien qu'elles n'aient été exécutées qu'en 1572[3]. Elles ne constituent à proprement parler qu'un caprice d'amateur, épris de l'architecture en honneur sur les bords de la Loire un demi-siècle auparavant, et désireux de montrer à ses concitoyens la variété de ses connaissances et la supériorité de son goût.

Le moment approchait, toutefois, où le changement si longtemps différé allait s'opérer sur une grande échelle. Il s'agissait de reconstruire la *Halle échevinale*[4] et Jean Fayet, choisi pour conduire les travaux, n'était pas homme à s'attarder dans la voie suivie par ses prédécesseurs. Les traditions du moyen âge avaient fait leur temps, et nul ne demandait plus que l'on s'efforçât de les faire revivre. D'un autre côté, la qualité des matériaux que l'on avait sous la main ne permettait guère de penser sérieusement aux ravissantes conceptions

1. L'une le représentait en costume du temps, l'autre sous la forme d'un cadavre étendu sur une natte, comme une magnifique statue en albâtre du musée de Douai.

2. *Com. historique du Nord*, t. V, pag. 227. Bousbecques est un village situé à la frontière, dans la direction d'Ypres.

3. Voir dans l'*Histoire de Lille*, par Derobe, t. III, une vue assez médiocre de l'*Hôtel de Beaurepaire*.

4. Vers 1592.



qui avaient fait la gloire de contrées mieux partagées sous certains rapports. Il fallait donc pour atteindre un résultat quelque peu satisfaisant que la Flandre s'affranchît de tout joug, de toute imitation, demeurât elle-même et ne puisât ses inspirations que dans la nature de son sol et le calme génie de ses habitants. C'est pour avoir saisi, dès le premier instant, les traits principaux de ce programme que Fayet peut être regardé à bon droit comme un des créateurs de l'architecture flamande; délaissant la délicatesse des formes, le fini des détails, il ne songea, sur des points d'appui fortement établis, sur des divisions vigoureusement accentuées, qu'à disposer des ornements d'un goût sévère, trop souvent empreints, il est vrai, d'une désolante sécheresse. On dirait qu'il veut faire jouer à la pierre le rôle du bois et ses frises, principalement, donnent l'idée d'ingénieux découpages simplement appliqués sur le fond uni du monument.

Mais cette manière de procéder ne devait avoir qu'un temps, quelle que fût l'influence prédominante du maître. Il était à craindre même que, par le cours naturel des choses, on ne tombât bientôt dans l'excès absolument contraire, que sous prétexte d'ampleur, on ne sût pas faire garder au compas sa mesure, que la simplicité et la sage réserve ne fussent remplacées par une exubérante sève point contenue et mal dirigée. Toutefois, avant que ce fâcheux effet ne se produisît, il y aurait un moment, sans doute, où l'art flamand se distinguerait par plus de qualités que de défauts, où se produiraient des types qui enlèveraient les suffrages et commanderaient l'admiration. Que le XVIe siècle eût alors pris fin, la chose importait peu, du reste; il suffisait que le mouvement se développât suivant des lois normales, que l'évolution, de tout point, s'accomplît régulièrement.

Or pouvait-il en être autrement dans une ville qui n'avait cessé de voir s'accroître ses richesses, grâce à la paix presque constante dont elle jouissait depuis longtemps? Le goût du luxe, le désir du bien-être qui se traduisent ordinairement par une grande amélioration dans l'installation journalière, sont éminemment favorables à l'architecture qui a ainsi l'occasion de se préparer à de plus vastes conceptions. D'ailleurs, la vie publique n'est pas moins exigeante que la vie privée, et l'homme surtout qui a amassé péniblement sa fortune aime à retrouver au dehors le confortable de son intérieur. Nous ne saurions donc nous étonner que les marchands de la ville de Lille, fatigués de délibérer en plein air, sous un ciel souvent inclément, se soient enfin décidés à solliciter du roi d'Espagne l'autorisation de « construire et ériger[1] », sur une partie de la

1. Voir, à la fin du chapitre, les documents inédits fournis par M. l'abbé Dehaisnes, archiviste du Nord.

place du Grand Marché, un de ces vastes édifices connus sous le nom de *Bourses* et spécialement destinés au règlement des affaires commerciales. Depuis plus d'un siècle déjà Anvers les avait précédés dans cette voie, et nul motif n'existait plus de demeurer en arrière de la grande cité des bords de l'Escaut.

Comme on le pense bien, Philippe IV était trop intéressé à satisfaire ses bonnes villes de la Flandre pour ne pas accéder promptement à la réalisation d'un aussi légitime désir. Il ne mit que deux conditions à l'octroi de ses lettres patentes : toutes les façades seraient « basties d'une même simetrie et structure », et les armoiries du roi figureraient seules au-dessus des grandes entrées du monument.

De leur côté, les seigneurs du Magistrat — c'est ainsi que l'on appelait à Lille le conseil de la commune — proscrivirent, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, l'emploi des « pignons ou fenestres flamengues de machonnerie ». On ne voulait plus, paraît-il, à cette date, entendre parler d'une succession de murs étroits terminés en pointe, conformément à une très ancienne pratique dont on a voulu faire honneur à l'Espagne, bien qu'elle soit fort antérieure à sa domination[1]. Et puis, comment expliquer que l'on ait employé dans un document officiel l'expression que nous avons rapportée, si la conviction générale n'était au XVII[e] siècle que ce genre d'architecture appartenait en propre aux pays flamands. Quoi qu'il en soit, il est bien recommandé que les vingt-quatre maisons, entre lesquelles tout l'édifice est divisé, soient abritées sous un toit continu, de manière à former un ensemble parfaitement homogène, à la fois plein d'harmonie et de grandeur.

Les négociations dont nous venons de parler se déroulaient en juin 1651. Un an plus tard, le plan présenté par Julien Destré, « maître ingéniaire et architect[2] », était définitivement arrêté, et l'on se mettait à l'œuvre sans plus tarder. Seulement les travaux ne furent pas conduits partout avec la même vigueur et même — nous en avons la preuve dans les archives municipales — il devint un instant nécessaire de rappeler à l'exécution de leurs engagements certains propriétaires qui ne se hâtaient pas de « mettre la main à leurs bastiments respectifs sur les fonds par eulx achetez ». Car, disposition bizarre et peut-être sans précédent, les maisons dont la Bourse devait être « environnée et enclose » étaient cédées par avance à de riches marchands qui se chargeaient, dans un délai fixé, d'en assurer l'achèvement. Ce système avait

1. Nous parlerons plus longuement des pignons dans le chapitre suivant, à propos de la *Grand'Place* d'Arras.
2. Julien Destré était maître des œuvres de la ville.

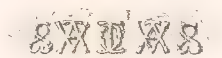
ses dangers qu'atténuait heureusement l'obligation de se conformer au plan « exhibé », de ne se permettre d'autres « enrichissements » que ceux indiqués par l'architecte.

Plus de deux siècles se sont écoulés depuis que le monument conçu et élevé par Julien Destré est devenu le principal ornement de la ville de Lille, et rien ne nous empêche encore aujourd'hui d'en saisir la robuste élégance. Le rez-de-chaussée, il est vrai, jadis si sévèrement décoré avec son appareil à bossages, ses tympans semi-circulaires et son irrégularité voulue, n'existe plus pour les yeux des passants, et l'on ne peut s'en faire une idée qu'en ayant recours à d'anciennes gravures depuis longtemps trop rares au gré des amateurs. Tout a disparu derrière d'ignobles devantures de magasins qui, par leur mauvais goût, semblent témoigner d'un progrès fort contestable. De même la toiture est veuve de ces imposantes têtes de cheminée, sobrement décorées, qui coupaient avec bonheur les lignes trop étendues et par là monotones; d'horribles tuyaux de brique, de plâtre et de tôle les ont peu avantageusement remplacées. Mais tout le reste de l'édifice est aussi complet que le premier jour, et l'on peut admirer à son aise la riche et sévère ornementation des deux étages supérieurs. Chose étonnante, l'œil ne rencontre, pour ainsi dire, pas un espace où se reposer, et cependant on n'éprouve ni fatigue ni ennui à contempler cette prodigieuse multiplicité de sculptures qui ont juste le degré de perfection nécessité par la place qu'elles occupent. Cela tient, tout d'abord, à l'emploi judicieux de la brique uniquement réservée pour les fonds qui, par la différence de ton, donnent de la valeur aux chambranles et aux pilastres. En second lieu, l'artiste a su appliquer largement le sain principe de la variété dans l'unité, combattant çà et là la simplicité par la richesse, la sévérité de certains motifs par la capricieuse ordonnance d'autres compositions. On ne saurait trop admirer, en réalité, la longue suite de cariatides qui alternent avec les pilastres et, de deux en deux, accusent les divisions. Tous les âges de la vie, tous les types de la passion s'y trouvent représentés; l'histoire même y figure par la tête du roi Midas dont la couronne radiée rappelle plusieurs compositions bien connues de Jordaens.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des quatre fronts extérieurs de l'édifice, négligeant à dessein la Bourse proprement dite, c'est-à-dire « la place à ce destinée en quarrière ». Ses larges galeries à arcades méritent cependant d'être signalées et l'on ne doit pas oublier l'unique étage qui, de ce côté-là, règne sous les toitures. Julien Destré, en adoptant cette disposition assez difficile à expliquer

au premier instant, obéissait à une nécessité climatérique qui défend d'entourer les cours étroites de murs trop élevés. De plus, cette partie du monument se trouvant complètement isolée et comme en placage, rien n'empêchait d'adopter une distribution différente, en rapport avec les besoins que l'on cherchait à satisfaire.

Tel était le chef-d'œuvre de Julien Destré, l'un des types les plus remarquables à tous égards de l'architecture flamande. Difficilement trouverons-nous ailleurs une plus grande habileté de composition, une aussi parfaite entente des effets décoratifs. L'artiste avait su éviter à la fois la lourdeur et la sécheresse, deux défauts qui marchent trop souvent côte à côte, comme nous pouvons le voir, par exemple, dans le célèbre clocher de Saint-Amand [1]. Certes, nous aurions de la peine à partager le sentiment de Pellisson, qui écrivait de Tournay à Mlle de Scudéry : « C'est un ouvrage de nos jours digne de la plus savante et de la plus superbe antiquité. » La masse est imposante sans doute, l'effort tenté véritablement prodigieux; mais qui ne déplorerait cette extraordinaire profusion d'ornements répandus sur toute la surface, de la base au sommet? Si le système de découpages dont nous avons parlé plus haut semble réservé presque exclusivement aux deux tours en avant-corps, la partie centrale, creusée en perspective pour abriter une immense composition en ronde bosse, *Jésus chassant les vendeurs du Temple* [2], se couvre bientôt de boursouflures irrégulières, qualifiées de nuages, qui encadrent une sorte d'*oculus* au fond duquel trône l'Éternel [3]. Quant aux cinq ordres superposés, qui visent très



INSCRIPTION DU CLOCHER DE SAINT-AMAND.

probablement à rappeler les enseignements de Vignole, on ne saurait imaginer avec quelle libre fantaisie ils sont traités en réalité. Outre que les proportions sont infiniment trop courtes, la bizarrerie des sculptures qui surchargent les

1. Saint-Amand-les-Eaux, à 13 kilomètres de Valenciennes.

2. Sans les deux inscriptions tracées sur des banderoles : *Domus mea domus orationis vocabitur* (Mat., 21; *Nolite facere domum Patris mei domum negotiationis*, il serait impossible de se rendre compte du sujet mutilé que l'on a sous les yeux.

3. Une inscription tracée d'abord de gauche à droite, puis de droite à gauche, donne au-dessous deux fois le mot : *Sanctus*, traduit encore en hébreu de chaque côté. Au-dessus on lit : *Vere dominus est in loco isto.*



CLO H… D… … AMA…

colonnes tend à produire le contraire de l'effet cherché. Passe encore de treillisser des fûts, l'antiquité nous en avait donné l'exemple dans ses mauvais jours[1], mais simuler de larges bandes de fer qui se coupent à angle droit et sont maintenues par d'énormes clous aux points d'entre-croisement, n'est-ce pas se livrer à des enfantillages, peu dignes en vérité d'amuser le public ?

Bien d'autres fautes pourraient être relevées dans cette colossale construction, qui témoigne de plus d'amour du faste que de véritable sentiment du beau. Nicolas Dubois, quarante-sixième abbé de Saint-Amand[2], n'en mérite pas moins de figurer parmi les hommes qui ont su manier l'équerre avec assez de bonheur. Son œuvre est d'autant plus précieuse pour nous que rien d'analogue ne se présente dans le nord de la France. De plus, nous savons à quelle date précise cette triple tour fut achevée. Elle a précédé tout le reste de l'édifice, contrairement aux coutumes, et dix années à peine après son installation, en 1633, l'abbé architecte avait accompli la première partie du vaste programme qu'il s'était imposé[3].

Jusqu'ici pour trouver des monuments à peu près conçus dans le style de la Renaissance, nous avons été obligé d'empiéter quelque peu sur le XVIIe siècle. Avec le tombeau de Charles de Lalaing, au musée de Douai, nous rentrons doublement dans notre cadre, car non seulement cet important cénotaphe, jadis la gloire de l'abbaye des Prés[4], appartient très probablement aux premières années du règne de Philippe II[5], mais encore tout accuse dans son exécution l'heureuse influence des maîtres dont la France s'enorgueillissait à juste titre. Ce n'est pas une raison, cependant, pour évoquer étourdiment le grand nom de Michel Colombe, qui comptait environ soixante et dix années à la naissance du conseiller et chambellan de très hauts et très puissants princes, l'empereur Maximilien, le roi don Philippe de Castille et l'empereur Charles, cinquième du nom, roi des Espagnes[6]. De même, sans avoir aucun

1. Citons les colonnes du temple de Champlieu dans le département de l'Oise. Le moyen âge ne réprouvait pas non plus cet ornement, comme nous le voyons à l'église du Thor (Vaucluse).

2. Que le clocher de Saint-Amand soit l'œuvre de l'abbé Dubois, la chose n'est pas contestable. « Il en est *lui-même le seul architecte* et le seul directeur et descend jusqu'au moindre détail de toutes choses », dit Pellisson. D'un autre côté, nous lisons dans un mémoire produit en justice, au sujet de nous ne savons quel différend : « Il (l'abbé Dubois) a fait de beaux bâtiments, mais beaucoup de superflus... Ce sont des bâtiments de parade et beaux à l'extérieur.. Mais *comme il a voulu estre l'architecte*, il y a beaucoup de fautes. »

3. Nicolas Dubois fut abbé de Saint-Amand de 1623 à 1673. La date que nous indiquons se trouve gravée en relief au dernier étage du clocher.

4. Abbaye de femmes située sur la paroisse de Saint-Albin, à Douai.

5. Souverain des Pays-Bas depuis trois ans à la mort du comte de Lalaing, arrivée le 21 novembre 1558.

6. Voir l'inscription gravée au pied du monument. Charles de Lalaing était né en 1499, et Michel Colombe en 1430, suivant M. Benjamin Fillon.

égard à la manière dont l'albâtre est traité[1], on ne peut faire don de cette œuvre nouvelle à l'illustre Jean de Bologne, qui, du reste, à cette époque, avait quitté depuis huit ans la ville de Douai, où il ne reparut plus durant sa longue carrière[2]. Pourquoi plutôt ne tournerait-on pas les yeux vers un très habile sculpteur lillois dont la biographie, longtemps obscure, vient récemment de s'éclairer d'un jour inattendu? Nous connaissions déjà de Georges Monoïer le petit monument élevé, en 1534, en l'honneur de Sidrac de Lalaing, dans la cathédrale de Saint-Omer; le document publié par M. Houdoy nous montre qu'en 1549, on faisait appel à son talent pour « faire, au coeur de l'église des Chartreux de Tournay, le tombeau et sépulture de feu noble homme Antoine de Werchin, en son temps seneschal de Haynault[3] ». Cette fois il ne s'agit plus d'un simple bas-relief plaqué contre une colonne, à l'entrée d'une chapelle, mais bien de « la représentation du dit feu S^r de fin albastre blancq estant en armes couvert de sa coste d'armes, à genoulx, les mains joinctes, et au-devant de luy ung schabeau couvert d'un drap aussy armoyé de ses dites armes et aupres dudit schabeau ses armes et gantelets ». Georges Monoïer avait donc, depuis quinze ans, agrandi sa manière; il était recherché dans toute la Flandre pour l'exécution des œuvres les plus importantes. Quoi d'étonnant alors que les enfants du comte de Lalaing[4] aient songé à lui dans la circonstance? C'était, d'ailleurs, pour eux, nous l'avons vu, presque une tradition de famille, et leur choix était en quelque sorte dicté par avance.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons admirer sans restriction la belle statue de l'ancien « capitaine et gouverneur de la ville et chasteau Daudenarde », qui, « ayant toutte sa vie vescut catholicquement et en vray amateur de noblesse, trespassa chevalier sans reproche en leage de chincquante noeuf ans[5] ». A notre avis, c'est un des meilleurs types de sculpture funéraire qu'il nous ait été donné de voir. L'artiste a su demeurer simple et riche à la fois. Sans s'écarter des obligations de son art, il recherche la sincérité et son œuvre, sur plusieurs points, peut être aujourd'hui consultée à l'égal d'un document. L'histoire, en effet, n'y retrouvera pas seulement les traits d'un personnage qui, outre les

1. Tous les bas-reliefs et la statue sont en albâtre.

2. Abel Desjardins : *Lecture faite à la Sorbonne, le jeudi 25 avril 1878.*

3. *Artistes inconnus*, etc., p. 52.

4. « Eubt il femme dame Jacqueline de Luxembourg, et eubrent pluyseurs beaulx enfans ensemble. » *(Inscription du monument.)*

5. Id. — La figure, longue de 1 mètre 73 centimetres, repose sur un soubassement rectangulaire de 2 metres 4 centimètres de longueur, 1 metre 23 centimètres de largeur et 1 mètre 38 centimètres de hauteur.

qualités déjà indiquées, fut un habile diplomate en son temps[1], elle recherchera avec avidité certains détails de costume véritablement traités avec une rare perfection. Nous voulons parler en premier lieu de cette élégante cotte, serrée autour de la taille et doublée à la partie supérieure d'une pèlerine armoyée[2] qui couvre uniquement le dos et le haut des bras[3]. Puis l'attention se portera sur les grands ailerons des genouillères et les solerets à large extrémité, vulgairement dits *pieds d'ours,* dont l'invention remonte au règne de Charles VIII, sans oublier la couronne-cercle rehaussée de pierreries qui ceint la tête du défunt.

Suivant les doctrines du moyen âge, les quatre vertus cardinales étaient censées se résumer dans la Justice, qui figurait seule, lorsque l'espace ne permettait pas un plus grand développement, à côté de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. Ici, au contraire, sur le soubassement de notre monument, c'est la Tempérance que nous voyons représentée, comme pour indiquer que Charles de Lalaing, dans tous les différends auxquels il avait été mêlé, s'était principalement fait remarquer par un sage esprit de modération. En agissant ainsi, du reste, il était guidé bien moins par des considérations humaines que par le profond sentiment de sa fin. C'est pourquoi l'artiste, au lieu des attributs ordinaires, a fait figurer une horloge dans sa composition[4]. On pourrait expliquer par une idée analogue la tête de mort placée dans la main de l'Espérance. Ce crâne décharné, dit un habile symboliste[5], nous enseigne que la récompense à laquelle nous tendons n'est pas ici-bas. Elle n'apparaît qu'au delà du tombeau; d'où cette devise : *Post tenebras spero lucem.* Quant au navire, il fait songer au port, c'est-à-dire au but du voyage. Or le port, c'est le ciel, et la navigation, le monde ou l'épreuve de la vie[6].

Nous ne poursuivrons pas plus loin l'examen de ces curieuses sculptures, qui, au point de vue de l'art, il faut bien l'avouer, sont très inférieures au personnage principal[7]. Peut-être Monoïer, car nous sommes très porté à voir ici

1. «... Fist pluyseurs voyages tant en guerre qu'en paix au service des prinches dessusditz. » (Id.)

2. Lalaing portait *de gueules à dix losanges d'argent posées 3, 3, 3 et 1.*

3. Au bas de la cotte est brodée la devise du comte : Aultre ne quiert.

4. L'horloge joue ici le rôle du sablier qui se voit, dans la main de la Tempérance, au tombeau du maréchal de la Palisse, à Avignon.

5. Mgr Barbier de Montault

6. Dans la miniature de l'Aristote de Rouen, l'Espérance porte un navire sur la tête. Cf. *Guide de l'art chrétien,* par le comte de Grimoüard de Saint-Laurent, t. III, p. 440.

7. Le personnage assis dans le médaillon central, entre l'Espérance et la Tempérance, symbolise, croyons-nous, le Saint-Empire romain. En pendant sur l'autre face, entre la Foi et la Charité, un ange soutient les armoiries de Charles de Lalaing. Huit petits écussons suspendus dans les écoinçons, au-dessus des Vertus, rappellent les alliances du comte avec les familles de Laviefville, Milli, Châteauvillain, Friencourt, Escornaix, Brabançon et Aumont.

son œuvre, s'était-il réservé seulement l'exécution de la statue du comte, laissant à ses élèves le soin de décorer le soubassement sous sa direction? De la sorte le monument n'en conservait pas moins son unité, et de nos jours encore, après les mutilations qu'il a subies, nous ne connaissons rien dans le département du Nord qui puisse lui être comparé.

Parlerons-nous maintenant d'une riche demeure bâtie presqu'à la même époque par Marc du Hem, bailli de Douai (1545-1556)? Sa porte en plein cintre, la tourelle qui se voit au fond de la cour et une cheminée délicatement sculptée au premier étage, mériteraient assurément d'attirer l'attention. Néanmoins, nous préférons conserver le peu d'espace qui nous reste à l'examen d'une autre habitation particulière connue sous le nom de *Maison des Remy*[1]. Quel en fut l'architecte? nous l'ignorons, mais le sentiment de l'élégance était profondément empreint dans son esprit. Tout au plus lui reprocherions-nous la trop grande saillie donnée, entre les fenêtres, à des colonnes en porte-à-faux. Le rôle de cet ornement ne nous semble pas suffisamment défini, ce qui est une faute en architecture, où toute pièce doit indiquer elle-même sa fonction, toute moulure s'expliquer aussitôt. L'art véritable consiste non pas à semer sur une façade d'inutiles motifs de décoration, quelque bien exécutés qu'ils puissent être, mais à trouver d'heureuses combinaisons de lignes qui engendrent, pour ainsi dire, sans efforts ce qui constitue en définitive l'impérissable beauté d'un monument.

Il n'est pas moins répréhensible, à notre avis, de répéter plusieurs fois un petit édifice pour arriver à en composer un grand. Aussi, ne partageons-nous qu'à moitié les regrets qu'a pu causer la destruction de l'ancien *Hôtel de Ville de Cambrai*. Non seulement il n'y avait pas unité de plan, ce qui eût été assez difficile dans une construction élevée à diverses époques[2], mais les deux ailes, qui eussent pu se continuer indéfiniment, présentaient l'aspect d'une série de maisons accolées, toutes semblables à celle des Remy. Et si nous appuyons sur ce dernier point, c'est que nous ne saurions admettre la date de 1544, assignée par M. Wilbert[3], aux parties que nous étudions. Le XVIIe siècle seul, à son aurore, a été témoin de ces adjonctions qui portaient avec elles leur acte de

1. Terminée en 1616.

2. La partie centrale de l'édifice, élevée en 1510, était l'œuvre de Jean Mariage et de Mathurin Parent. Plus tard nous retrouvons les noms de Nicolas Desjardins, en 1554, et de Jacques Pelletier, en 1561, sans que nous puissions déterminer aujourd'hui ce qui appartient en propre à ces deux architectes. (*Rev. des Soc. sav.*, 2e série, t. V.)

3. *Notice sur l'ancienne façade de l'hôtel de ville de Cambrai*, 1859, *passim*.



TOMBEAU DE CHARLES DE LALAING

naissance et ne pouvaient en aucune façon avoir précédé la maison des Remy d'environ soixante années [1].



MAISON DES REMY, A DOUAI.

Cambrai nous offrirait encore un jubé de 1545, relégué sous les orgues, à l'entrée de l'église Saint-Géry. La sculpture en est remarquable, surtout

1. Voir un dessin de l'ancienne façade de l'hôtel de ville de Cambrai, dans le *Congrès archéologique de France,* 1859, p. 561. Cet édifice portait d'ailleurs la date de 1606, dont M. Wilbert s'attache à nier l'importance.

dans les six bas-reliefs, qui tranchent par leur blancheur avec le reste de l'ornementation, entièrement composée de marbres de couleur. Sur une plus grande échelle, la même opposition de tons se faisait remarquer dans la façade du beau palais élevé, vers 1620, par ordre de l'archevêque Van der Busch[1]. Ces débris, toutefois, — car il s'agit uniquement de quelques arcades soutenues par des colonnes doriques, — ne nous arrêteront pas, et mieux vaut, croyons-nous, courir à l'autre extrémité du département, où l'*Hospice d'Hazebrouck* présente un des types les mieux entendus d'ordonnance sévère et de sobre décoration. Ici rien de tout cet appareil inutile que nous blâmions tout à l'heure; on sent que, conformément à la logique, les dispositions intérieures ont commandé l'ornementation du dehors. Il en résulte, il est vrai, que les ouvertures ne se correspondent pas à chaque étage, mais ce défaut de symétrie n'est qu'apparent, et le maître de l'œuvre a mis tant d'art dans sa composition, il a si bien distribué ses vides et ses pleins, que l'on se demande comment il aurait pu mieux faire pour mettre d'accord le goût et la raison[2].

Notre revue des œuvres existantes est terminée. Peut-être devrions-nous la compléter par une rapide énumération des artistes dont les noms dans ces derniers temps, grâce à de persévérantes recherches, sont sortis de la poussière des archives où ils étaient obscurément ensevelis. Mais à quoi bon répéter ce que chacun connaît par les belles publications de MM. Houdoy, Lefèvre, Leroy et Mélicocq[3]. Et puis — le dirons-nous? — il est trop souvent question dans les indications recueillies jusqu'à ce jour de travaux d'un intérêt secondaire. Qu'il s'agisse de Lille, de Douai, de Cambrai ou de Valenciennes, presque toujours les fortifications jouent un rôle prépondérant. Seulement nous ignorons dans quelle mesure les Faix, les Midy, les Noel, les Waymel, les Coinart et tant d'autres que nous pourrions nommer, ont pris part à la construction des bastions et des tours. Le mieux est donc de nous abstenir en cette occurrence, de ne pas nous perdre dans le vague et l'indécision.

1. *Com. hist. du Nord*, t. II, p. 296.

2. Cette belle construction, dont nous regrettons de ne pas pouvoir donner une complète description, achevée en 1616, a été habilement restaurée par M. Chappe en 1863.

3. *La Halle échevinale de la ville de Lille*, 1235-1664. *Notice historique, comptes et documents inédits concernant l'ancienne Maison commune*, par Jules Houdoy, 1870. — *Études artistiques. Artistes inconnus des* XIVe, XVe et XVIe *siècles*, par le même, 1877. — *Matériaux pour l'histoire des arts dans le Cambrésis*, par Lefèvre dit *Faber*. — *Archives historiques et littéraires du nord de la France et du midi de la Belgique*, par Aimé Leroy, 1829-70. — *Les artistes et les ouvriers du nord de la France (Picardie, Artois, Flandre) et du midi de la Belgique aux* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles*, par Al. de la Fons-Mélicocq. Béthune, 1848.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

EXTRAITS DES LETTRES PATENTES DE PHILIPPE IV *(Bruxelles, 16 Juin 1651)* TOUCHANT LA BOURSE DE LILLE.

Receu avons l'humble supplication et requête des rewart, mayeur et eschevins de notre ville de Lille... et au lieu de la place de Beauregard, aucuns marchans auroient suggéré aux suppliants de faire bastir sur un quarré entre ledit endroict (qui audict cas seroit et spacieux) et le grand marché de notre dicte ville, une bourse à usaige des marchans qui seroit environnée et enclose de plusieurs belles maisons, en l'endroict où présentement est la fontaine au change et à l'environ, en tele extendue, que le requeroit tel ouvrage et structure avecq ornement de considérations, mesmes ont proposé de l'emprendre et faire le tout à leurs fraiz et despens pourveu que leur soit accordé et laissé le fond à ce propre et nécessaire, et trouvans lesdicts suppliants y aller de la commodité du publicq, par desous le grand embellissement de la dicte ville, ils nous ont supplié les vouloir autoriser à l'effect de construire et ériger la dicte bourse et les maisons à l'entour... Octroions, consentons... à condition toutefois que les maisons et édifices dont la dicte bourse sera environnée seront basties d'une même simétrie et structure... et ne seront mises aux quatre portes de la dicte bourse autres armoiries que les notres, ne soit avecq notre permission...

Archives communales de la ville de Lille.
Registre aux titres AA, fol. 270 R°.

A la suite sont enregistrées les « conditions pour les vingt quatre maisons qui se doibvent ériger aux quatre fronts du quarré de la bourse. »

ART. 9. Toutes lesquelles maisons feront ensemble ung quarré environnant la dicte bourse ou place à ce destinée aussy en quarrière et seront comblées à deux toits égaux, couverts d'ardoises par ceulx ayant les desoubz, et ny sera faicts aucuns pignons ou fenestres flamengues de machonnerie au dehors ny dedens, ains seullement des fenestres larges de deux pieds et demy au plus, aussy couvertes d'ardoises... sans que l'on puisse rien changer... sans préalable permission de mesdicts seigneurs du magistrat.

II

Le XIX d'Apvril 1652, sur représentation faicte du bastiment de la bourse a esté resolu de s'arrester et ériger les grandes maisons, suivant le plan exhibé et marqué, au milieu de la porte, de la lettre A et les petites, selon le plan aussy veu et exhibé et marqué, au milieu de la porte, de la lettre E, ordonnants à maitre Julien Destré, maitre ingéniaire et architect, de dresser suivant ce ung plan figuratif avec tous les enrichissements requis.

Archives communales de la ville de Lille.
Registre aux résolutions 8, fol. 263 V°.

III

Le XXIIII de May dudit an ont estez mandez Anthoine Denis, Jean Baillet, Rolland Maille et Estienne de la Boé, ausquels a esté ordonné de aller avant et mettre la main à leurs bastiments respectifs sur les fonds par eulx achetez à la nouvelle bourse en dedans, lundy prochain, à peine de cincquante florins d'amende à chaque contrevenant.

Archives communales de la ville de Lille.
Registre aux résolutions, 8, fol. 264 V°.

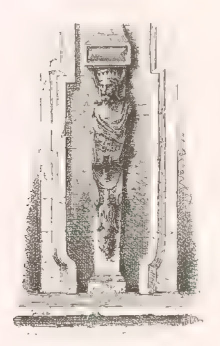


FIGURE DU ROI MIDAS, A LA BOURSE DE LILLE



LA

RENAISSANCE EN ARTOIS

(PAS-DE-CALAIS)



N se fait généralement une assez fausse idée de la domination espagnole dans le nord de la France aux XVIe et XVIIe siècles. Bien loin d'être soupçonneuse et tracassière, elle se présente au contraire à nous avec un caractère très marqué de libéralisme, si ce mot tout moderne peut être ici employé. Nous n'en voulons pour preuve que la facilité avec laquelle les descendants de Maximilien et de Philippe le Beau laissaient les habitants du pays s'administrer eux-mêmes, sans chercher en aucune façon à faire sentir leur pouvoir. Aussi, n'eurent-ils jamais en Flandre et en Artois qu'un très petit nombre de représentants directs, uniquement chargés de maintenir des liens plus apparents que réels entre ces

provinces et la grande monarchie d'au delà les Pyrénées. En second lieu, comme il n'y avait eu, à l'origine, ni conquête ni invasion, mais simple prise de possession à la suite d'un héritage, on ne rencontrait, pour ainsi dire, pas d'Espagnols qui eussent quitté leur patrie pour venir se fixer dans cette lointaine région.

Au double point de vue des arts et de l'industrie, les conséquences de cet état de choses sont faciles à comprendre. Tandis que l'influence étrangère demeurait à peu près nulle, les énergies natives que rien ne venait comprimer se développaient tout à l'aise. Certains écrivains, nous ne l'ignorons pas, ont prétendu que les métiers à tapisserie, par exemple, si nombreux sous les ducs de Bourgogne, avaient cessé de battre à l'arrivée de leurs héritiers espagnols, mais cette opinion a été victorieusement réfutée par M. l'abbé Van Drival, dans un livre que tout le monde tient à honneur de posséder[1]. Comme par le passé, il n'y eut pas de fêtes, durant le XVI[e] siècle, auxquelles la ville d'Arras ne participât par ses magnifiques tentures de soie et d'or qui faisaient l'admiration des Orientaux eux-mêmes[2]. Et lorsque le silence se fit sur les bords du Crinchon, nous avons le regret de le dire, les derniers soldats de Philippe IV avaient été remplacés par ceux du roi Louis XIII, sous les ordres du maréchal de la Meilleraie[3].

Dans le domaine de l'architecture, les traditions ne furent pas davantage interrompues, et l'Artois continua à bâtir suivant son génie particulier, dont l'originalité puissante ne nous semble pas contestable. Pour border les grandes places qui lui étaient chères d'une série de maisons étroites terminées par de lourds pignons à gradins, il n'avait pas à aller chercher ses modèles dans le pays de ses maîtres; des riants coteaux de la Moselle aux sombres dunes de la mer du Nord, ce genre de construction était depuis longtemps pratiqué[4]. De même, il ne fut pas besoin de recourir à l'Espagne pour découper suivant une nouvelle ligne les rampants des toits, substituer des consoles renversées aux ressauts primitifs. Tout naturellement ce changement devait s'opérer à la longue, et, le point de départ étant donné, nous serions presque surpris que

1. *Les tapisseries d'Arras*, in-8°, 1864. Pour faire suite : *Documents concernant les tapisseries de haute lice, extraits du registre aux bourgeois de la ville d'Arras*, 1877.

2. *Op. cit.*, p. 68 et ss. M l'abbé Van Drival démontre fort bien que l'Italie n'avait pas le monopole des tapisseries de soie, comme on l'a répété trop souvent.

3. « Lors du siège d'Arras par les Français, en 1640, il y avait encore 1,500 métiers dans la ville; ce siège les réduisit à sept ou huit : » (*Op. cit.*, p. 168.)

4. Dans la région indiquée, il existe un grand nombre de pignons à gradins qui remontent aux XIV[e] et XV[e] siècles, qui sont par conséquent de beaucoup antérieurs à la domination espagnole. Cf. Viollet-le-Duc : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. VI, p. 263

tout autre résultat eût été obtenu. D'ailleurs, il reste un argument que l'on n'a pas fait valoir dans le débat. Au delà des Pyrénées, le nom de *flamandes* est invariablement acquis aux habitations qui rappellent plus ou moins celles dont nous venons de faire un rapide examen [1].

Les conclusions que nous venons de poser s'appliquent également à l'*Hôtel*



HOTEL DE VILLE D'ARRAS.

de Ville d'Arras, tout au moins à l'aile méridionale de ce célèbre édifice ; car le corps principal et son imposant beffroi, élevés en style gothique de 1501 à 1554 [2], échappent par cela même à notre appréciation. Dans la manière de disposer les lignes principales, aussi bien que dans l'exécution des détails,

1. Il serait peut-être bon aussi de faire remarquer que toutes les maisons élevées suivant le type qui nous occupe ne présentent que trois fenêtres de façade. Une sorte de préjugé, semblerait-il, était attachée à cet étroit développement, et de nos jours encore, dans les villes qui ont conservé les anciennes coutumes, on est censé posséder une maison et demie ou deux maisons lorsque le chiffre des ouvertures est porté à quatre ou à six.

2. Le premier volume de la *Statistique monumentale du Pas-de-Calais* contient une notice, d'après les archives municipales, du beffroi et de l'hôtel de ville d'Arras, par MM. Maurice Colin et Alexandre Godin.

nous ne pouvons, en effet, voir autre chose qu'un compromis entre l'art français et l'art germanique. Évidemment le maître maçon — c'est le nom donné à l'architecte dans les registres du temps — appartenait au pays où on lui demandait de faire montre de son talent, et il a merveilleusement traduit les sentiments d'une société qui, tout en prisant hautement la richesse, savait demeurer au besoin dans les bornes de la plus sévère élégance. Aussi, pour atteindre ce double but, dans la superposition des ordres, n'a-t-il été tenu aucun compte des règles habituellement observées. Sans transition l'œil passe du dorique au corinthien, et chacun de ces styles différents est traité avec une entière liberté. Tandis qu'au rez-de-chaussée les colonnes accouplées qui se dressent entre de larges fenêtres à meneaux sont régulièrement coupées par des tambours à bossages vermiculés, l'ornementation la plus variée s'étale presqu'à mi-hauteur sur les fûts cannelés du premier étage. Toute cette partie, du reste, est de la plus rare magnificence, et nous ne savons qu'admirer davantage : le soubassement à compartiments relevé de masques humains ou la frise à chapelet de disques feuillagés interrompue çà et là par des mufles de lions.

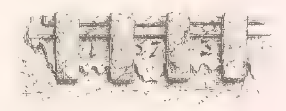
Quant à la partie supérieure du monument, si autrefois elle nous apparaissait un peu trop simple, si on regrettait un troisième ordre qui avait, disait-on, réellement existé sans que l'on pût bien comprendre ses dispositions, nous ne pensons pas qu'elle ait beaucoup gagné aux embellissements prétendus de ces dernières années. Certes nous ne reprochons pas à l'architecte d'avoir placé en contre-bas l'entablement particulier à ses colonnes, car il n'était pas maître d'agir autrement[1]; mais qui le forçait de donner à ses frontons une telle saillie ? Devant cette lourde masse qui surplombe d'une manière effrayante, l'esprit ne se sent pas rassuré. Véritablement on est tenté de croire — et nous pourrions apporter beaucoup d'autres preuves à l'appui de notre opinion — que M. Mayeur, avant d'entreprendre sa restauration, n'était pas seulement allé étudier à Heidelberg, mais encore dans le pays de Brahma.

Si le nom du moderne maître de l'œuvre ne mérite guère de passer à la postérité, celui de son prédécesseur, au contraire, est digne de tous nos respects. La place de Mathias Tesson est à côté des grands architectes de la seconde moitié du XVIe siècle[2] et la ville d'Arras doit être fière de posséder un édifice qui,

1. « On est disposé à croire, dit M. Adolphe Berty, que l'entablement était simplement un ressaut de celui de la muraille; or l'architecte du monument, et nous, après avoir interrogé avec le plus grand soin l'appareil au droit des trumeaux, avons constaté que les cartouches situés à cette place y ont toujours été, et que, conséquemment, l'entablement propre aux colonnes torses devait être en contre-bas, ce qui paraît étrange. » *La Renaissance monumentale*, Ier vol., p. 4.

2. La date de 1573 se lit sur l'appui de la seconde fenêtre du rez-de-chaussée.

bien que mutilé[1], tient un rang distingué parmi les plus heureuses conceptions de ces temps particulièrement féconds.



DATE DE CONSTRUCTION DE L'HOTEL DE VILLE D'ARRAS.

En dehors de la ville d'Arras nous n'avons guère à citer que le *Bailliage d'Aire*[2], gracieuse construction tout récemment rendue à son état primitif. Sa forme est celle d'un trapèze orné de portiques sur deux de ses côtés. Au-dessus court une frise, où rosaces, entrelacs, trophées d'armes et attributs de Saint-Jacques se mêlent aux briquets de Bourgogne posés sur des bâtons noueux en sautoir, qui laissent échapper des flammes de toutes parts. Il n'y manque pas même les quatre lettres A. I. F. M, qui s'interprètent : *Ante ictum flamma micat.* Puis se développe un étage élevé dont les murs de brique percés de fenêtres à meneaux sont, en outre, ornés de blancs pilastres cannelés. Nous ne parlerons pas d'une sorte de coussinet qui semble avoir été imaginée soit pour continuer l'ordre ionique auquel on a voulu laisser toutes ses proportions, soit bien plutôt pour suppléer l'architrave. Sur le tout, enfin, un attique richement décoré étale une série de bas-reliefs qui figurent successivement les éléments et les vertus. Les premiers, au nombre de quatre, sont, avons-nous besoin de le dire ? le feu, l'eau, la terre et l'air[3]. Divisées en deux catégories suivant qu'elles appartiennent à l'ordre naturel ou à l'ordre surnaturel, qu'elles se rapprochent davantage de l'homme ou se rapportent directement à Dieu, les dernières ont nom, sur le pan coupé, la Foi, l'Espérance et la Charité ; sur une des façades fuyantes, du côté de la place, la Justice, la Force, la Prudence et la Tempérance. C'est au-dessous des vertus cardinales que l'on voit une tribune ou bretèche, posée

1. « Dans le siècle passé, la façade de Tesson a subi les modifications les plus déplorables. Il y avait alors, au devant, un escalier hors-d'œuvre à double rampe, dont le perron était couvert d'un dôme tres élégant; en 1736, on a abattu cet escalier pour pratiquer une porte au niveau du sol; on a élargi, en lui donnant trois jours, au lieu de deux qu'elle avait, la fenêtre de rez-de-chaussée de la seconde travée, ainsi que cela est rendu évident par l'agencement des claveaux de la plate-bande et par la largeur de l'appui qui a été conservé. » Berty : *La Renaissance monumentale,* loc. cit.

2. Dans une savante étude, publiée en 1873 (*Bulletin des antiquités départementales du Pas-de-Calais*, t. III. pp. 172-199, M. l'abbé Van Drival a démontré que cette dénomination ne remontait pas à l'origine de l'édifice, où la justice seigneuriale ne fut installée qu'en 1641.

3. Du côté de la rue d'Arras.

en encorbellement et couverte d'un toit soutenu par quatre colonnettes[1]. Elle porte la date de 1595 qui n'a pas été signalée jusqu'ici, croyons-nous; les deux érudits qui se sont occupés du bailliage d'Aire, MM. Deschamps de Pas



BAILLIAGE D'AIRE.

et Van Drival, n'ayant remarqué que le millésime inscrit dans le fronton d'une fenêtre terminée cinq ans plus tard.

A notre tour chercherons-nous à découvrir quelle était la destination primitive de ce petit édifice? Assurément non, bien que la chose ne nous soit pas indifférente à certains égards[2]. C'est, d'ailleurs, affaire aux antiquaires locaux

1. « On appelait également *bretèche*, dit M. Viollet-le-Duc, une sorte de balcon d'où l'on faisait les criées, où on lisait les actes publics, les proclamations et condamnations judiciaires. On disait *bretèquer* pour proclamer. » *Dictionnaire raisonné*, etc., II, p. 247.

2. On fait grand cas d'un bas-relief de saint Antoine qui se voit à la partie postérieure du monument; c'est la signature du propriétaire, dit-on, qui a voulu ainsi rappeler son nom. Nous n'y contredirons pas.

de se livrer à ce genre de travaux, et notre tâche consiste plutôt à faire remarquer l'heureux effet produit par des combinaisons aussi simples qu'ingénieuses. « Avec des cœurs, des damiers, des flèches, des carrés, des ronds, disposés de toute manière et obtenus par la seule juxtaposition de briques diversement colorées, les ouvriers, j'allais dire les artistes soigneux du XVIe siècle, ont dessiné, brodé, peint en quelque sorte les motifs les plus gracieux, les plus originaux, et on ne se lasse pas de regarder ces dessins aujourd'hui débarrassés du badigeon qui les a salis trop longtemps et d'admirer ce que l'on faisait autrefois[1]. »

A côté de l'hôtel de ville d'Arras et du bailliage d'Aire nous eussions voulu faire figurer le chœur de l'église d'Auxi[2]. Mais cette construction d'une extrême richesse ne se rattache que par certains détails au genre particulier qui nous occupe. La conception générale est franchement gothique ou plutôt ogivale, et nous ne pouvons nous attarder à signaler la capricieuse ornementation des voûtes dont les nervures multipliées sont encadrées dans des cordelières, nouées de distance en distance et terminées par de gros glands. De même passerons-nous rapidement devant le château qui ne présente plus qu'une ruine assez peu intéressante, où il est difficile de reconnaître la main de Florent Planchon, l'habile maître picard qui ne cessa d'être employé à Amiens jusqu'en 1542[3]. Au milieu des guerres continuelles du XVIe siècle les désastres se succédaient rapides et effrayants, en sorte que des villes entières parfois, comme Thérouanne et Hesdin, disparaissaient presque sans laisser de trace. C'est même à cet état violent qu'il faut attribuer le peu de monuments qui nous restent. Entre deux batailles on n'avait pas le temps de réparer les pertes subies, et le génie des arts était rarement appelé à manifester sa puissance dans une contrée ahurie par le canon.

A propos du tombeau de Charles de Lalaing, le plus précieux joyau du musée de Douai, nous avons déjà prononcé le nom de Georges Monoïer et même indiqué par avance que la cathédrale de Saint-Omer possédait une œuvre authentique de ce sculpteur trop peu connu. Le document qui l'atteste, publié dans le *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*[4], se trouve depuis longtemps entre toutes les mains, et nous ne le reproduirons pas ici. Mieux vaut

1. *Bulletin des antiquités départementales du Pas-de-Calais.* III, p. 195.

2. Suivant Dusevel (*Eglises et châteaux de l'Artois*, 2 vol. in-8°, 1849), Pierre Danel, maître d'œuvres de la ville de Saint-Omer, fut chargé en 1502 de la construction de l'église d'Auxi, à laquelle il travaillait encore en 1517. Nous avons en outre relevé sur le côté méridional du clocher la date de 1577.

3. Dusevel : *loc. cit.*

4. III, p. 95.

profiter, de suite, de la tranquillité où nous sommes sur un point important pour nous transporter devant le petit monument qui se dresse, à l'entrée de la chapelle Saint-Jean, contre un des piliers du chœur. Sa forme, que le fidèle et élégant dessin de M. Sadoux nous dispense de décrire[1], frappe d'abord par son originalité. Mais si la critique doit relever certains détails un peu lourds, il est impossible de ne pas admirer sans réserve les délicates et fines broderies jetées avec une abondance discrète autour du sujet principal. Le ton de la pierre, qui sort des carrières d'Avesnes-le-Sec, aux environs de Bouchain, ajoute encore au charme de ces ornements. On les dirait taillés dans un marbre légèrement grisâtre dont le doux éclat est obtenu par des procédés artificiels, destinés en outre à durcir une matière trop tendre[2].

Sans même lire l'épitaphe qui ne manque pas à l'une des premières qualités de ce genre d'écrit, en décernant largement l'éloge au défunt[3], nous voyons que celui-ci était un chanoine. Il est, en effet, représenté à genoux, en surplis, et l'aumusse sur le bras, dans un coin du bas-relief en albâtre qui doit maintenant attirer notre attention. Sous le rapport du sujet aussi bien que sous celui de l'exécution, c'est, d'ailleurs, une œuvre également remarquable. Peut-être lui reprocherions-nous d'être un peu trop traitée dans le sentiment pittoresque, de chercher à produire des effets qui ne sont pas du domaine de la sculpture; mais la responsabilité de ce défaut appartient-elle bien à l'artiste? Le bon chanoine portait un prénom peu commun; il s'appelait Sidrach[4] et sans doute lui ou ses héritiers, car nous ne savons pas d'où l'idée est venue, crurent ne pouvoir mieux faire que de demander la reproduction d'un chapitre de Daniel[5]. Or comment figurer, sans une succession de plans, la statue d'or sur sa colonne[6], les péripéties

1. Un très médiocre dessin de ce tombeau se trouve également dans le *Magasin pittoresque*, VIII, p. 373.
2. En faisant tremper la pierre dans de l'huile.
3. Voici cette épitaphe, telle que M. Deschamps de Pas a bien voulu la relever pour nous :

1534
NOB(il.). ET. G(e)N(er) OSO. D. D. SIIDRACH. DE. LALAING.
H(ujus). E(cclesiæ). DEC(ano).
QVO NO(n) EST. QVO. NO(n). HV(m) ANIOR. EXTITIT. V(n) Q(uam)
HIC. SVA NV(n)C. SIIDRACH. OSSA. SEPVLT(us). HABET.
STEM(m)ATA. FORTVNA(m). CVI(us). LAVDES. Q(ue). REFERRE
NO(n). OPVS. H(a)EC. DICTO. NO(m)INE. LECTOR. HABES
DECESSIT. IIII. KL. IVLII. M. D. XXXIII

4. Sidrach, c'est-à-dire ambassadeur (« *idem est quod missilis, quasi idoneus qui huc et illuc negotiorum causâ mitti possit* », dit Ménochius dans ses commentaires), est le nom chaldaïque donné par Nabuchodonosor à Ananias, un des trois compagnons de Daniel.
5. Chap. III.
6. Nabuchodonosor rex fecit statuam auream et statuit eam in campo Dura. Daniel, III, 1.



TOMBEAU DE [illegible] DRACH DE LALAIN

diverses du supplice des jeunes Hébreux et Nabuchodonosor, du balcon de son palais, jugeant l'effet des ordres qu'il a donnés? Rien ne manque au tableau. Derrière Sidrach, Misach et Abdenago apparaît dans la fournaise l'ange dont parle le prophète[1] et, tandis que, d'une part, les flammes s'élèvent à quarante-neuf coudées[2], de l'autre, refluant par la porte inférieure, elles vont brûler les imprudents ministres du tyran[3].

Georges Monoïer nous a-t-il montré dans le tombeau de Sidrach de Lalaing un premier spécimen de son savoir-faire? Assistons-nous à son coup d'essai? Question difficile à résoudre dans l'état de nos connaissances au sujet de ce maître. La publication du curieux marché relatif à la sépulture du Sr de Werchin[4] nous a récemment appris seulement que, quinze ans après ses travaux de Saint-Omer, notre artiste était dans la force de son talent, que l'on recherchait au loin les œuvres de son ciseau. Mais qu'a-t-il fait avant 1534? qu'a-t-il produit après 1549 ou même entre ces deux dates? Nous l'ignorons entièrement. Néanmoins, nous en savons assez maintenant pour affirmer que rien ne justifie l'oubli dans lequel son nom est demeuré; que tout nous fait, au contraire, entrevoir en lui un de ces génies féconds et variés, particuliers à l'époque qui l'a vu naître et l'honneur, en définitive, de leur temps et de leur pays.

Un autre monument qui se rapproche beaucoup de celui que nous venons d'étudier se voit encore à Saint-Omer, dans le collatéral sud de l'église Saint-Denis. Seulement, une cariatide remplace la frêle colonne qui sert d'appui à toute la composition et, de plus, le style dorique a creusé ses triglyphes là où nous avons vu saillir rinceaux et arabesques. Mais cette apparence sévère n'exclut pas la grâce et l'élégance; les différences que nous signalons sont uniquement dues au retard apporté dans l'exécution, qui ne peut être antérieure à la mort de François d'Audenfort, arrivée, dit l'épitaphe, le XVIe jour de novembre 1562. Quoi qu'il en soit, certaines parties du bas-relief épargnées par les iconoclastes, surtout la tête de Marie Gosson, seconde femme du défunt[5], non seulement révèlent un très remarquable talent, mais encore rappellent étroitement la manière désormais connue de Georges Monoïer. Aussi

1. Angelus autem Domini descendit cum Azaria et sociis ejus in fornacem et fecit medium fornacis quasi ventum roris flantem. Id. 49 et 50.

2. Et effundebatur flamma super fornacem cubitis quadraginta novem. Id. 47.

3. Et erupit et incendit quos reperit juxta fornacem de Chaldæis. Id. 48.

4. *Artistes inconnus des* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles,* par Jules Houdoy, 1877. L'auteur (qui le croirait?) semble n'avoir jamais entendu parler du petit monument de Saint-Omer, pas plus que du document qui s'y rapporte. « Georges Monoïer, dit-il, qui a dû exécuter bien d'autres travaux, nous était complètement inconnu »!! (P. 54.)

5. La première s'appelait Barbe de La Fosse.

pencherions-nous volontiers du côté de ce maître, bien que l'on ait invoqué récemment le nom d'un autre artiste, d'un grand mérite également, sur lequel nous allons nous arrêter en finissant [1].

Si nous en croyons Guichardin [2], Jacques du Brœucq, sculpteur et architecte célèbre en son temps, serait né dans la ville même de Saint-Omer, ou tout au moins dans son voisinage immédiat. A quelle époque? c'est ce qu'on ne dit pas, mais il nous est facile de le conjecturer par l'apposition de son nom sur le magnifique mausolée d'Eustache de Croy [3], jadis évêque d'Arras et prévôt des églises d'Aire et de Saint-Omer, décédé le 2 novembre 1538, à l'âge de 33 ans [4]. Ce monument de la piété maternelle [5], en effet, ne saurait être considéré comme l'œuvre d'un débutant et nous pouvons facilement admettre que son auteur s'était déjà acquis une certaine célébrité. Autrement eût-il reçu une pareille commande, dont l'importance même aujourd'hui est encore appréciable? Si le groupe de deux figures, représentant *la Religion qui terrasse l'Hérésie,* a disparu; si les deux anges pleureurs, placés jadis en avant du sarcophage, sont relégués au-dessus d'un bénitier; si la statue de saint Eustache ne se dresse plus en arrière du défunt agenouillé [6], nous possédons toujours sous un double aspect le personnage principal de la composition. Ici, glacé par la mort, il est étendu sur un marbre noir qui fait ressortir davantage son corps pâle et immobile [7]; là, plongé dans la prière, il montre de profil sa tête finement étudiée, où l'on sent parfaitement qu'un art nouveau ne tardera pas à se dégager des anciennes pratiques. Seulement, nous regrettons presque, quel que soit son degré de perfection, la riche chape qui recouvre les épaules du prélat [8]. Le but de la sculpture est dépassé, surtout dans un monument aussi considérable où les petits détails doivent contribuer à faire valoir l'ensemble, et nullement à absorber l'attention à leur profit.

Le défaut que nous signalons ne devait pas se remarquer dans le mausolée de Philippe de Saint-Aldegonde, grand bailli de Saint-Omer, si nous en jugeons

1. Communication de M. Gaston de Monnecove, dans le *Bulletin de la Société des antiquaires de la Morinie,* janvier-mars 1875.

2. *Description de tout le Pais-Bas,* etc. Anvers, 1567.

3. Sur la base d'un prie-dieu on lit IACOBVS DV BROEVCQ FACIEBAT.

4. Obiit. v. no. octob. an. M.D.XXXVIII. ætatis suæ XXXIII. (Epitaphe.)

5. Piæ matris in filium officiosus dolor monumentum posuit. (Épitaphe.)

6. Cf. Wallet : *Eglise de Saint-Omer.* — De Monnecove, *op. cit.*

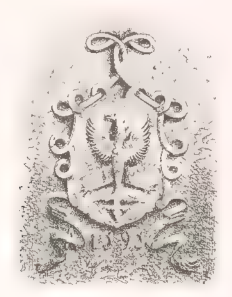
7. Toutes les figures sont en albâtre légèrement jauni

8. La statue d'Eustache de Croy rappelle, à ce point de vue, le saint Pierre de Solesmes (Sarthe). Sans aucun doute, lorsque le tombeau était dans le bas-côté méridional du chœur, on pouvait plus facilement examiner les saints étagés sur les orfrois, mais nous doutons qu'il n'ait pas fallu toujours une échelle pour voir la scène de l'*Annonciation* brodée sur le chaperon

par le magnifique bas-relief qui nous reste [1]. Il est vrai que trente-six années au moins séparent cette dernière œuvre de la précédente, et nul ne saurait trouver étonnant que l'artiste, à la longue, ait considérablement modifié sa manière. Toujours est-il qu'en 1574 Jacques du Brœucq, dans le groupe de *la Vierge mère adorée par des Anges* [2], atteint presque l'ampleur des formes qui caractérisera les deux siècles suivants. Nous ne pouvons méconnaître également dans cette composition une tendance marquée vers le réalisme, le désir de rompre avec certaines traditions regardées désormais comme incompatibles avec les idées du moment.

Du Brœucq vécut-il longtemps encore après l'achèvement de ce dernier travail ? nous ne le pensons pas. Il devait être alors très avancé en âge, et, dans tous les cas, on ne saurait le confondre avec un autre artiste du même nom qui fut l'ami de Van Dyck [3], et que les comptes nous montrent, vers 1634, construisant pour la ville de Mons les vastes bâtiments de Saint-Guilain. Seulement il est probable que nous avons affaire à deux membres d'une même famille, ce que des recherches plus étendues établiront peut-être péremptoirement un jour [4].

1. Aujourd'hui relégué dans une chapelle à côté du tombeau d'Eustache de Croy
2. Sur la ceinture de la Vierge, le sculpteur a gravé cette fois son nom en français : IACQUES DUBROEVCQ.
3. Au bas d'un portrait gravé par Van Dyck, on lit : *Jacobus du Broeucq, architectus Montibus in Hannonia.*
4. M. Dosveld, architecte à Mons, prépare depuis longtemps une biographie de Jacques du Brœucq, qui résoudra, nous n'en doutons pas, les difficultés que nous n'avons pu que soulever.



VASE DE CONSTRUCTION DE LA BRETECHE
DU BAILLIAGE D'AIRE



PARTIE ANTÉRIEURE DU TOMBEAU DE RAOUL DE LANNOY A FOLLEVILLE

LA

RENAISSANCE EN PICARDIE

(SOMME)



BIEN que réunie définitivement à la France dès la fin du XVe siècle, la Picardie, tout au moins la partie de cette ancienne province qui seule nous occupe en ce moment, n'adopta qu'avec réserve et sous l'influence de circonstances particulières les changements profonds nouvellement introduits dans les arts. On peut même dire que les monuments franchement construits dans le style de la Renaissance sont en nombre infiniment petit, si on les compare à ceux élevés suivant l'ancienne manière durant la même époque. Tout se résume, en général, dans quelques détails d'ornementation, comme à Saint-Riquier par exemple, où nous voyons, au-dessus des portes latérales, la quadruple répétition du même candélabre remplacer les sujets compliqués d'autrefois. Et cependant

cette grande et magnifique église qui n'accuse nulle part la nécessité de compter avec des ressources limitées, appartient en son entier aux deux règnes de Louis XII et de François Ier [1]. De même un peu plus tard encore, un très habile architecte, Jehan Valon, dont nous avons, le premier, trouvé la signature sur les murs de l'ancienne chapelle du château de Poix [2], ne croyait pas pouvoir faire autre chose que de charger ses voûtes de lourdes clefs pendantes au croisement des nervures. Le courant d'idées que nous signalons était, du reste, tellement puissant que, pour rompre à deux reprises avec lui, il ne fallut rien moins que l'ingérence presque directe du roi François Ier.

Charmé de la réception qui lui avait été faite à Amiens en 1517, ce prince, dit-on, songea un instant à partager sa résidence entre les bords de la Loire et ceux de la Somme. Des constructions furent même commencées dans ce but et si les événements qui suivirent ne permirent pas de les amener à leur entière perfection, il nous est cependant facile encore aujourd'hui de constater que le *Logis du roi,* c'est le nom donné aux bâtiments de la rue des Trois-Cailloux, était conçu entièrement dans le style en honneur à cette époque. Seulement, comme à l'aile méridionale du château de Blois, des briques vermeilles formaient toujours un fond brillant sur lequel se détachaient de fines et délicates sculptures d'une éblouissante blancheur.

A la *Porte Montre-Écu* [3], au contraire, rien ne rappelle plus le règne précédent. Les dernières attaches avec le moyen âge sont définitivement rompues, et l'art nouveau se montre dans toute sa fraîcheur et son éclat. On ne saurait trouver ailleurs, croyons-nous, une plus grande abondance de figures de toutes sortes, mêlées aux F couronnées, aux salamandres et aux fleurs de lis. Même dans son fâcheux état de mutilation, ce monument demeure l'œuvre la plus originale et la plus intéressante que le XVIe siècle ait élevée en Picardie, et l'on se demande involontairement ce que l'imagination féconde de l'artiste

1. Complètement détruite dans le grand incendie du 5 août 1487, l'église de Saint-Riquier fut aussitôt reconstruite par les deux abbés Eustache-le-Quieux et Thibaut de Bayencourt. Le chœur était achevé à la mort du premier en 1511; au second, qui vécut jusqu'en 1539, appartiennent la nef et la tour.

2. Cette signature que l'abbé Delgove, dans un récent travail intitulé : *Poix et ses seigneurs (Mém. de la Soc. des ant. de Picardie,* t. XXV; 1876), ne semble pas avoir soupçonnée, se voit en trois endroits différents. D'abord tout se réduit à deux initales, I. V sculptées, d'une part, au-dessus de la porte basse qui conduit au clocher, de l'autre, à l'extrémité d'un pendentif de la première travée de la nef. Puis à côté de ce dernier monogramme, sur la voûte elle-même, l'inscription suivante est tracée en lettres brunes : ... E IEHAN. VALON. F. Quant à l'époque de la construction, une autre inscription dit que le chœur fut terminé en 1540. La nef pourrait être un peu plus récente.

3. Ainsi appelée d'un écu aux armes de France qui en décorait le fronton et qu'un ange montrait du doigt. Cette porte fut construite en 1531.

eût rêvé pour un palais, si les murs d'une citadelle sont ornés avec cette richesse et cette profusion [1].

Après les exemples dont nous venons de parler, il semblerait que la voie était suffisamment ouverte, qu'il ne restait plus qu'à s'y engager pleinement.



PORTE MONTRE-ECU, A AMIENS.

Néanmoins, c'est à peine si, dans les stalles de la cathédrale, achevées en 1522 et qui passent à bon droit pour une incomparable merveille, on reconnaît çà et là une tendance à sacrifier au goût du jour. Jean Trupin et ses compagnons [2] sont demeurés fidèles à leur programme primitif et, durant quatorze années, ne se sont pas laissés distraire du but qu'ils poursuivaient. Pour notre

1. On peut voir dans *le Glaneur* une restauration fantaisiste de la porte Montre-Écu.

2. Cf. *Les stalles et les clôtures du chœur*, par les chanoines Jourdain et Duval, 1867. Jean Trupin s'est représenté lui-même sur un accoudoir, du côté septentrional. Ses compagnons s'appelaient Antoine Avernier, Arnoul Boulin et Alexandre Huet.

part, nous ne saurions trop les en féliciter[1]. Mais les raisons que nous venons d'invoquer ne guidaient certainement pas l'architecte qui, vers la fin du règne de François Ier, en 1545, élevait la haute et riche façade qu'il faut de nos jours aller chercher au fond d'une cour étroite, près de l'ancien Bailliage. Nous devons donc voir dans le parti qu'il a adopté, soit le désir de résister, autant du moins qu'il était en son pouvoir, aux envahissements de la nouvelle école, soit l'obligation de satisfaire à certains ordres précis. La porte Montre-Écu et le Logis du roi étaient, à proprement parler, des importations étrangères qui ne paraissent pas avoir frappé vivement l'esprit des contemporains. Dans tous les cas, nous ne voyons nulle part que l'on ait cherché à leur faire des emprunts, que de ce chef un changement quelconque ait été imprimé à la direction de l'art.

Il en eût été bien autrement, à notre avis, si, comme on a essayé de le faire croire, le Jean Bullant que les Comptes, à différentes dates, nous montrent travaillant à Amiens[2], se fût trouvé le même personnage que le célèbre architecte d'Écouen. L'influence d'un talent hors ligne n'eût pas manqué d'être considérable et, bien loin de demeurer en arrière, la Picardie peut-être se fût placée au premier rang[3]. Quant à l'argument que l'on tire de la lecture faite par le « maître masson » à ses ouvriers « l'espace de quatre heures de suicte, » il ne nous semble pas avoir une grande valeur[4]. Des livres tels que la *Reigle generalle d'architecture* et le *Traicté d'horologiographie,* seuls ouvrages connus de Jean Bullant, n'eussent pu suffire, croyons-nous, à obtenir une attention aussi soutenue, et il est bien plus probable, ainsi que le suppose le

1. Il semblerait que la partie méridionale ait été terminée la dernière. C'est de ce côté que se manifeste surtout la tendance dont nous avons parlé.

2. Dusevel, *Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par des maîtres de l'œuvre, maçons, entailleurs de pierre, peintres, verriers, brodeurs, orfèvres et fondeurs, pendant les* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles.* Amiens 1858, in-8o, p. 13. Suivant les registres de l'échevinage un Jean Bullant était « machon de la grande église » (la cathédrale) en 1532. — Le 24 mai 1565, un individu porteur du même nom fut chargé de donner avec Zacharie de Cellers les dessins d'un bastion dont l'ingénieur italien Bellarmato avait marqué l'emplacement. — En 1574, étant alors maître maçon de la ville d'Amiens et ayant mission de conduire les travaux du beffroi, il fut menacé d'un procès à l'occasion du temps qu'il avait fait perdre aux ouvriers en leur lisant un certain livre. — Enfin, l'année suivante, il réclama le payement d'honoraires à lui dus en raison d'un arpentage qui, exécuté à la boussole, n'eût pu être effectué sans son concours. Cf. Berty, *Topographie historique du vieux Paris,* II, p. 33. — Adolphe Lance, *Dictionnaire des Architectes français.*

3. On a voulu attribuer, il est vrai, à l'architecte d'Écouen l'église abbatiale de Saint-Jean d'Amiens, bâtie avec élégance vers 1540; mais cette opinion ne repose sur aucun fondement. « Nous avons constaté, dit A. Berty (*op. cit.*), que l'assertion émise dans les ouvrages de Pagès et de Decourt, au commencement du XVIIIe siècle, se rencontre pour la première fois dans le manuscrit de Maurice Dupré, qui n'est pas antérieur à 1643. Or, Maurice Dupré n'affirme nullement le fait d'une manière formelle; il le relate seulement d'après les traditions : « Architecturæ ducem fuisse audivimus Johannem Bullant, cujus nomen vel suis scriptis de architecturâ et horologiis orbi notum extat. »

4. « Sur ce qu'il a esté dit que Jehan Bullant, maître masson de la ville, faict fort mal son debvoir d'entendre aux ouvraiges de massonnerie du beffroi où il est employé, mesmes que depuis huict jours il y a porté ung livre dont il a faict lecture aux ouvriers y estans par l'espace de quatre heures de suicte, tous lesquels ce pendant n'ont faict aucun ouvraige sinon qu'escouter ledit Bullant, et qu'il luy sera faict et parfaict son procès en toute diligence. » (*Registres de l'échevinage.*)

bibliophile Jacob, que, dans le passage si souvent cité des Comptes de 1574, il est fait allusion à un traité religieux[1].

Quoi qu'il en soit, il faut descendre jusqu'à l'année 1593 pour retrouver





une construction entièrement conçue dans l'esprit nouveau. Encore la *Maison de la rue des Vergeaux*[2] ne procède-t-elle point directement du Logis du roi et de la porte Montre-Écu, mais, comme ces deux monuments, elle n'est qu'un accident pris à sa date[3], la fantaisie d'un riche bourgeois qui peut-être s'est plu

1. En résumé, nous croyons qu'il y eut deux architectes du nom de Jean Bullant : l'un à Paris et l'autre à Amiens. Mais nous ne voyons pas la nécessité de répartir encore sur deux têtes les documents qui se rapportent au second. Le même artiste a bien pu travailler au château de Lucheux en 1525 et faire la lecture à ses ouvriers en 1574. MM. A. Berty et A. Lance nous semblent donc s'être trompés sur ce point.

2. Autrement dite *Maison du Sagittaire*, à cause d'une petite figure de ce genre, sculptée à la clef d'une des grandes arcades.

3. Suivant Pages (*Manuscrits* publiés par Louis Douchet), la date indiquée plus haut se lisait sur un fronton aujourd'hui disparu.

à étonner ses concitoyens. Et véritablement cette ampleur de formes, ce luxe de décoration étaient bien capables de dépayser les partisans de l'ancien style, les défenseurs quand même de l'accolade et des choux frisés. Seulement le rez-de-chaussée ne présentait pas primitivement deux arcades en ogive tronquée, et c'est ce qui explique la répétition des mêmes ornements dans les écoinçons. L'architecte chargé, vers la fin du XVIIe siècle[1], de condescendre aux désirs du propriétaire, était sans doute un habile homme, car, pour mener à bien son travail, il lui fallut soutenir durant plusieurs jours la moitié de cette haute façade; mais le temps de l'imagination était passé, la symétrie envahissait tout, et, malgré soi, il fallait sacrifier à la monotonie. Néanmoins, pour être données en double exemplaire, les sculptures dont nous parlons ne présentent pas un sens plus clair et plus précis. « L'une de ces figures de femmes, dit Pagès, paraît représenter la Piété des enfants envers leurs parents, parce qu'elle tient entre ses bras une vieille cigogne, de grandeur naturelle, à laquelle une autre cigogne apporte, dans son bec, un serpent et paraît ainsi aider sa mère qui ne peut plus aller chercher sa nourriture. L'autre, placée en parallèle et dans une même attitude, semble représenter l'Inhumanité ou le Désespoir, parce qu'elle s'est percé le sein avec un poignard qui est proche de sa main. Elle est accompagnée d'un petit enfant posé à ses pieds et d'un chien qui semble lécher le sang qui coule de la blessure de l'enfant à terre. La représentation de ces deux figures est énigmatique et je ne vous donne pas mes préjugés pour des vérités constantes[2]. » A ces dernières paroles nous n'ajouterons qu'un mot. La cigogne est, en effet, l'emblème de la Charité, quel que soit le sujet sur lequel elle s'exerce, et Pagès pourrait bien, de ce côté-là au moins, avoir entrevu la vérité. Mais en pendant à cette vertu faut-il reconnaître l'Envie ou la Haine? L'opposition serait plus sensible; toutefois, nous ne nous expliquerions pas alors pourquoi la femme est enchaînée.

En dépit du tracé des grandes ouvertures, le rez-de-chaussée, dans l'esprit de l'artiste, a la prétention d'être une œuvre classique. Des pilastres ioniques sont perchés sur des consoles à la naissance des arcs, et rien ne manque dans les

1. On nous a soutenu, à Amiens, que toute la partie de gauche avait été refaite; c'est une erreur, ainsi que le prouve péremptoirement le passage suivant des *Mémoires* de Pagès. « Les deux figures placées aux deux côtés d'une arcade sont semblables aux deux autres placées aux côtés de l'autre, parce qu'elles ont été faites sur le modèle des deux premières, dans le temps que l'on a élargi cette porte cochere et que l'on a fait une arcade semblable à celle qui était de l'autre côté. Cet ouvrage, qui fut exécuté il y a environ vingt ans, était d'une entreprise bien hardie, parce que, pour y parvenir, il a fallu soutenir la masse de la moitié de cette haute maison, qui dans le temps de cette construction portait à faux. » *Manuscrits de Pages, marchand d'Amiens, écrits à la fin du* XVIIe *siècle* Amiens, 1857. — T. II, p. 183.

2. *Loc. cit.*

moulures qui courent au-dessus des chapiteaux pour en faire un entablement complet. Outre des médaillons moins saillants qu'au temps de François Ier et surtout d'une exécution moins délicate, au milieu de feuillages un peu guindés se détachent, dans la frise, quatre inscriptions sur des plaques de marbre noir.



MAISON DE LA RUE DES VERGEAUX, A AMIENS.

En voici le texte de gauche à droite : NE CONTEMPTOR SIS. — QVOD POSSVM NON QVOD DEBEO. — VSVI AC DECORI. — VTILE QVOD HONESTVM ; — ce que M. A. Berty propose de traduire : *Garde-toi de mépriser autrui. — Je fais ce que je peux et non pas ce que je dois. — Pour l'utilité en même temps que pour la beauté. — Ce qui est honnête est utile*[1].

1. *La Renaissance monumentale*, t. I.

Nous ne passerons pas en revue les deux derniers étages où, dans la superposition des ordres, l'ionique naturellement précède le corinthien. Tout au plus ferons-nous remarquer que les proportions nous semblent en général bien courtes. Il n'y a pas d'air dans cette vaste surface qui accuse moins la recherche de la véritable beauté que le désir d'étaler ses richesses. Encore ne voyons-nous pas aujourd'hui ce fronton orgueilleux où l'écu de France était surmonté d'une couronne ducale[1], ni ces gouttières dorées et argentées qui faisaient l'admiration des passants[2]. Les ouvertures sont même privées de leurs meneaux, et quant au fastueux marchand qui fit élever cette habitation, il est aussi inconnu que l'architecte chargé de mettre ses projets à exécution.

Jusqu'ici nous avons gardé le silence, à dessein, sur une confrérie semi-littéraire et semi-dévote, analogue aux Palinods de Normandie, qui, durant le XVIe siècle, époque de sa plus grande prospérité, eut une influence réelle sur le développement des arts. Il était de règle, en effet, qu'à son entrée en charge le maître, prince ou président du *Puy de Notre-Dame*[3], offrît à la cathédrale d'Amiens un tableau où la Vierge était glorifiée. Or, comme les titulaires dont nous parlons se renouvelaient chaque année, qu'il existait entre eux une sorte de rivalité sous le rapport du faste et de la dépense, on s'imagine facilement de quelle ressource devait être pour les peintres et les sculpteurs une semblable institution. Certains cadres que nous avons vus au musée de Picardie affectent l'importance de véritables monuments, et nous ne nous étonnons pas que la duchesse de Berry, lors de son passage à Amiens en 1825, ait manifesté le désir de les posséder dans sa collection[4]. Ils valent souvent mieux que les panneaux qu'ils enserrent, bien que nous pourrions citer, tant à l'évêché que dans l'établissement précédent, des compositions remarquables à plus d'un titre[5].

1. « Qui est apparemment, dit Pages, celle du duc de Mayenne, parce que la façade de cette maison fut bâtie en 1593, année dans laquelle la ville d'Amiens était encore engagée dans la Ligue, dont ledit duc était lieutenant général en chef. » *Loc. cit*

2 A. Berty, *op. cit.*

3. Pour trouver l'origine de ce nom, il faut se rappeler que les ouvrages envoyés au concours étaient jugés et couronnés publiquement sur un théâtre où se trouvait une espèce de tribune, appelée *Puy*, du mot grec ποδιον, pris dans le sens d'*appui, saillie, perron* ou *tribune*. Cf. A. Breuil, *La Confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens*, 1854. — *La Vierge et les palinods du moyen âge*, par l'abbé Hurel, dans les *Annales archéologiques*, XXI et XXII.

4. Ils ont été rendus ou rachetés à la mort de cette princesse en 1869. Nous citerons surtout les numéros 193 et 194 du musée. Le premier offre un fouillis inextricable d'oiseaux, d'enfants, de chimères, etc. Quant au second, il déroule dans ses courbes un magnifique arbre de Jessé.

5. Par exemple, le tableau offert en 1518 par Anthoine Picquet. Outre le donateur et sa famille, on voit au premier plan le roi François Ier, la reine mère Louise de Savoie, et le fou Triboulet. — Citons encore le tableau de Philippe de Conti, en 1525, qui offre la représentation d'un tournoi. Ces deux peintures sont figurées dans les *Arts au moyen âge*, par Du Sommerard, 1838-46.

Comme Amiens, la capitale du Ponthieu, Abbeville, eut aussi son *Puy* dit *de la Conception;* l'honneur de figurer à ses concours fut même très recherché, ainsi que le prouve le nom de l'historien Froissart sur la liste des lauréats. Mais,



VANTAUX SCULPTÉS DE L'ÉGLISE SAINT-WULFRAN, A ABBEVILLE

soit que, dans un centre moins populeux, les peintres fissent défaut, soit que le clergé de Saint-Wulfran ait adroitement su, pensons-nous, imprimer une direction plus judicieuse à la générosité des Maîtres, nous voyons que les dons annuels en faveur de cette église ont longtemps revêtu les formes les plus diverses. C'est ainsi que Jehan Mourette résolut, en 1548, d'enrichir le portail

principal de vantaux magnifiques. Une inscription découpée sur la face intérieure nous apprend même que l'exécution de ce projet ne demanda pas plus de deux années. Seulement, avant d'en transcrire le texte, nous croyons devoir rappeler que, suivant l'habitude, le donateur s'est permis un jeu de mots sur son nom[1]. Tout d'abord nous lisons : VIERGE AVLX HVMAINS LA PORTE DAMOUR ESTEZ. Puis au-dessous cette devise ainsi répétée : IN VIRTVTE LABOR. 1550. IN VIRTVTE LABOR.

A peine est-il besoin de dire que les sujets figurés sur ces portes sont empruntés pour la plupart à la vie de la Vierge. Dans une succession de six panneaux, nous parcourons tous les événements qui se sont accomplis depuis la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la Porte Dorée jusqu'à la circoncision de l'Enfant-Dieu. Mais l'intérêt véritable n'est pas là, et tout disparaît devant une longue frise pleine de mouvement, où cavaliers et fantassins sont engagés dans une lutte terrible. L'œuvre entier de la Renaissance ne nous offre qu'une composition analogue, et c'est dans la Corrèze, à Brive, qu'il faut l'aller chercher[2]. Particularité remarquable, des deux côtés la seule arme dont il soit fait usage est un bâton noueux. Sommes-nous donc en présence d'une copie ou d'une imitation ? Le contraire n'aurait-il pas plutôt quelque chance de probabilité ? Question insoluble qui pourrait se compliquer encore, car, en définitive, rien n'empêche que le même artiste n'ait porté successivement son talent en plusieurs endroits différents.

Puisque, grâce à la digression qui précède, nous nous trouvons entraîné loin de la ville d'Amiens, ce serait peut-être le cas de revenir quelque peu en arrière en portant toute notre attention sur l'*Église de Tilloloy*[3]. Car, il est temps de le faire remarquer, le seul argument que l'on invoque pour attribuer au règne de Henri II ce bel édifice, a pour fondement une erreur de lecture très difficile à expliquer. Non, ce n'est pas en 1554 que la piscine dont parle Adolphe Berty, d'après Dusevel[4], a été sculptée, mais à cette date fautive il faut substituer celle de 1534, que chacun, à notre exemple, peut aller vérifier aisément. De même, que dirons-nous des renseignements suivants, tranquillement acceptés par un écrivain sérieux qui nous avait accoutumé à plus de critique ? « On croit que l'écu

1. La Picardie était alors la terre classique des rébus, et chaque Maître s'ingéniait à faire entrer dans le refrain de sa ballade une allusion à son propre nom. C'est ce refrain qui était reproduit au-dessous des tableaux du Puy ou sur un endroit quelconque de tout objet offert.

2. Au petit séminaire.

3. A 6 kilomètres de Roye, sur la route de Montdidier.

4. *La Renaissance monumentale,* t. I. — Berty avait pressenti l'erreur dans laquelle on l'entraînait. « Un fait très sensible, dit-il, c'est que la construction, par son style, semble appartenir moins au regne de Henri II qu'à celui de François Ier, et, *si les dates mises en avant sont exactes,* on peut croire que l'architecte de l'église de Tilloloy était un peu en retard sur le goût de son époque. » *Si les dates mises en avant sont exactes;* mais Berty n'avait qu'à lever les yeux pour voir qu'elles ne l'étaient pas.

chevronné visible sur plusieurs parties du monument est celui de la famille d'Ognies, dont un membre, Louis d'Ognies, devint seigneur de Tilloloy par son mariage avec Antoinette de Rassé, veuve de François, seigneur de Soyecourt, et fille ainsi qu'héritière de François de Rassé, seigneur de la Hargerie et de Tilloloy. » Et plus bas : « Dans la frise au-dessus de la porte, on observe les deux lettres F et A liées par une cordelière ; les vieillards du pays affirment que ce sont les initiales du nom de François de Soyecourt et de celui d'Antoinette de Rassé-Ognies, qui passe pour les avoir fait sculpter là pendant son veuvage[1]. »

Mais comment n'a-t-on pas réfléchi que si le portail en question a été élevé par Antoinette de Rassé durant son veuvage, ainsi que l'affirme une tradition de village, il ne saurait porter les armoiries du second mari de cette châtelaine ? Et, d'un autre côté, si Louis d'Ognies, à l'époque de ladite construction, était déjà devenu l'époux de la dame de Tilloloy, nous ne croyons pas que les convenances eussent permis de sculpter au-dessous de son écu rien qui pût rappeler certains souvenirs du passé. Il y a donc, dans les affirmations précédentes, quelque chose d'étrange qui demande à être éclairci. Heureusement il n'est pas difficile de s'apercevoir bientôt que les chevrons bénévolement attribués à la famille d'Ognies appartiennent à celle de Rassé[2] ; qu'en 1534 la prétendue veuve n'était pas encore mariée ; que les initiales, dont on a fait tant de bruit sont celles du père et de la mère d'Antoinette, qui portaient justement les mêmes prénoms que cette dernière et son premier mari. Quant à la cordelière indiquée par Berty, nous ferons remarquer, dans le cas présent, qu'elle n'est que la continuation d'un T, nettement accusé, bien que demeuré inaperçu jusqu'à ce jour. En faisant usage de cet ornement, l'artiste n'a pas voulu faire allusion au veuvage de qui que ce soit, mais rappeler seulement que les fondateurs de l'église qui nous occupe étaient issus l'un et l'autre des seigneurs de Tilloloy.

Que maintenant François de Rassé et sa femme, au retour d'un pèlerinage à Notre-Dame de Lorette, aient décidé la construction d'une chapelle destinée à rappeler les grâces qu'ils croyaient avoir reçues, nous ne voyons rien là que de très naturel. Du reste, pannetières et coquilles, semées sur la partie inférieure de la façade, pourraient affirmer un fait auquel la représentation de la célèbre maison des bords de l'Adriatique[3] achève de donner toute sa signi-

1. Berty, *op. cit*

2. Qui portait *d'or à trois chevrons de sable*.

3. Cette représentation se voit au-dessus de la rosace ; elle est accompagnée de ces mots en caractères du XVIe siècle . *Sainte Marie de Lorète*.

fication. Quant aux loups employés comme tenants au-dessus de la porte principale, ils ne sauraient en aucune façon rappeler des fonctions exercées au XVII[e] siècle par Maximilien de Belleforière. Pour trouver un grand veneur de France parmi les seigneurs de Tilloloy, il n'est pas besoin de descendre aussi bas dans l'histoire[1], et, du reste, rien ne fait supposer en cet endroit un remaniement qui n'aurait pas laissé de trace.

« L'église de Tilloloy, dit Berty, est bâtie en pierres blanches et en briques rouges qui forment un vigoureux contraste. La façade est flanquée de deux tours cylindriques à toit pointu, disposition bizarre dont il n'y a peut-être pas un seul exemple contemporain[2]. » Nous ne croyons pas non plus que l'on signale nulle part ailleurs ces portions d'arcs qui se découpent si étrangement sur le pignon. Tout semble donc attester dans l'artiste inconnu qui nous a laissé cet admirable spécimen de son savoir-faire un esprit éminemment original, possédant au suprême degré la science de l'harmonie et plein d'habileté aussi bien pour composer ses masses que pour agencer ses détails.

Nous ne parlerions pas de l'intérieur de l'édifice, conçu dans des données toutes différentes, si le long de la nef n'était accrochée une série de niches délicatement sculptées. C'est par ce petit côté seulement que la Renaissance reprend ses droits. Peut-être même autrefois les clefs de voûte étaient-elles traitées dans un semblable sentiment, mais à cette heure nous sommes en présence des restaurations les plus maladroites qui aient jamais été entreprises. Les écussons placés au croisement des arcs ont une forme moderne qui choque les yeux et ne manque pas de laisser des doutes sur leur sincérité. Mieux vaut assurément contempler les beaux vitraux de Bléville, artiste saint-quentinois qui, principalement dans la croisée septentrionale, a joint la correction du dessin à une légèreté de ton inimaginable.

Si l'église de Tilloloy appartient très incontestablement au règne de François I[er], il n'en est pas de même, malgré les apparences contraires, des deux châteaux de Picquigny et de Lincheux. Dans son état de ruine presque complète, le premier présente encore un rez-de-chaussée plein de noblesse, régulièrement coupé par des pilastres que couronnent d'élégants chapiteaux. Tous les détails rappellent une époque bien antérieure à la date de 1575, relevée par nous en un endroit très apparent, et nous sommes obligé d'admettre que l'architecte ne suivait qu'à très longue distance

1. Par exemple, Gilles de Soyecourt. Cf. V. de Beauvillé : *Histoire de Montdidier*, III, p. 307.
2. *La Renaissance monumentale*, loc. cit.



HA/ELLE I.E TILL)LOY

les développements de son art[1]. Des réflexions toutes semblables nous sont suggérées par le second édifice, qui, paraît-il, était seulement plus vieux de quatre ans[2]. Quoi qu'il en soit, la Picardie ne possède rien qui puisse être comparé à cette belle demeure dont la simplicité grandiose n'exclut pas une certaine recherche de bon goût. La porte surtout est remarquable et les moindres détails en sont délicatement traités. Signalons encore les médaillons de l'attique qui, par leur saillie puissante, forment un heureux contraste avec tout le reste de l'ornementation.

Dans un travail comme celui que nous entreprenons, on nous reprocherait avec raison de négliger certains petits monuments qui reflètent à un haut degré l'inépuisable esprit d'invention de la Renaissance. C'est ainsi qu'à Folleville, à Saint-Riquier, à Hangest, à Davenescourt, à Parvillers, à Laucourt, à Montdidier, etc., de véritables chefs-d'œuvre se dressent à l'entrée des églises sous le nom de fonts baptismaux. La pierre ne se trouvant pas une matière assez riche, le marbre parfois est employé[3], et le capricieux ciseau des artistes se promène sur les colonnettes, les piédouches, les cuves mêmes qu'il brode d'arabesques et ceint de bas-reliefs. Il n'est pas jusqu'aux écussons, aux monogrammes qui ne revêtent une forme particulière et ne contribuent à l'embellissement général. Quant aux inscriptions, même après trois siècles, leur naïveté piquante ne laisse pas que d'avoir un certain charme pour nous. Nous n'en citerons qu'un exemple, emprunté à la belle *Histoire de Montdidier*, par M. Victor de Beauvillé[4]. Autour de la cuve de l'église du Saint-Sépulcre, on lit :

Je fuz chy mis et assy neuf
En lan mil V. XXXIX

De très élégantes boiseries à l'église Saint-Leu d'Amiens et une cheminée de la meilleure époque, au n° 7 de la place de l'Hôtel-de-Ville, mériteraient à bon

1. La date dont nous parlons se lit sur un chapiteau qui n'a certainement pas été retouché. Du reste, une table de marbre noir, aujourd'hui disparue, portait, dit-on, le millésime de 1574. Au-dessous était gravée l'inscription suivante, attribuée à Philibert-Emmanuel d'Ailly :

Nobilitas.

(Une ligne en hébreu dont il est impossible de saisir le sens en l'absence d'un texte régulier.)

Ἄθεος μηδείς ἔστω

Me deus et virtus summi genuere parentes
Qui caret his et me nobilitate caret.

2. *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France*, par Ch. Nodier et J. Taylor. — Cinquième série *Picardie*. 3 vol. 1836 et suiv. Une des planches du second volume donne une idée assez satisfaisante de la façade principale

3. A Folleville, par exemple.

4. T. II, p. 90. Une des planches est consacrée à la reproduction de ces fonts baptismaux dans leur état primitif, avant la suppression d'une partie du piédestal.

droit de nous attarder quelque temps, si nous n'avions hâte de conduire le lecteur à la cathédrale, devant le *Tombeau du cardinal Hémard*[1]. Ce n'est pas, toutefois, que cette œuvre soit très importante au point de vue de l'art, que la composition puisse en être offerte comme un modèle irréprochable, que toutes les parties soient combinées avec bonheur ni exécutées avec un remarquable talent; mais, outre que ce monument présente un grand nombre de figures taillées dans le marbre, ses dispositions générales et le caractère de son ornementation semblent à bien des gens de nature à soulever une question d'origine qui est particulièrement délicate en cette occasion. Durant ses longs séjours à Rome, où il remplissait auprès de Paul III le rôle d'ambassadeur de François Ier, notre cardinal eut tout le loisir de faire connaissance avec l'art de l'Italie; aussi, une double supposition est-elle permise à son sujet, car il a pu, soit à l'exemple de certains autres prélats, faire exécuter d'avance son tombeau dans la péninsule, soit simplement, en mourant, désigner les artistes qu'il voulait être chargés de ce soin.

Mais nous ferons remarquer tout d'abord que la première hypothèse se trouve écartée par ce fait que le monument du cardinal Hémard est postérieur de trois années au trépas de ce prince de l'Église. Il n'a été exécuté qu'en 1543, ainsi que le démontre péremptoirement une inscription gravée sur la frise[2] et nullement relevée jusqu'ici. En second lieu, la plupart des attributs donnés aux

1. Charles Hémard de Denonville, originaire de la Beauce, n'était âgé que de quarante-sept ans, lorsqu'il mourut, à Amiens, le 23 août 1540. Successivement évêque de Mâcon, cardinal du titre de Saint-Matthieu, évêque d'Amiens, il remplit d'importantes fonctions diplomatiques, notamment auprès de la cour de Rome. Son épitaphe est ainsi conçue :

D. OPT. M. ET MEM. ÆTER. EPITAPHIV̄ R^{mi} DN̄I CAROLI
HÆMARDI CARD^{lis} MATISC. ET AMBIANORV̄ EPĪ.
QVEM NVNC JACENTE CAROLV̄ HÆMARDV̄ VIDES
NON STEMA OPESVE AT VNA VIRTVS ET LABOR
PEDETĒTIM AD VSQVE SVMMA VEXIT MVNIA
A CONSILIIS PRIMVM ILLE REGIIS PAVLVLVM
POST ROMĀ AD IPSV̄ SVMMV̄ PONTIFIC̄M SVI
NEGOTIA VT REGIS FIDELITER GERAT
LEGATVS A DEO SE VTRIQUE FIDVM PRÆSTITIT
VT CARDINALIV̄ IN NV̄ERV̄ ATQUE IN ORDINEM
ACCIRET ISTE ILLE AMBIANÆ ECCLESIÆ
PRÆFICERET IN QVA CONSEPVLTIS LITIBVS
VT PACIS ARRAM PERPETVAM CORPVS SVV̄
ANIMAM DEO LINQVENS SEPELIENDV̄ DEDIT.
OBIIT 23^{a} AVGVSTI ANNO XP̄I 1540, SVÆ VERO ÆTATIS
47. ANIMA QVIESCAT IN PACE, AMEN

2. La voici : *In te Domine speravi, non confundar in aeternum*, 1543.

quatre vertus cardinales qui décorent la partie inférieure du tombeau sont absolument étrangers à l'Italie et se retrouvent au contraire dans toutes les créations incontestablement françaises. Nous avons déjà parlé ailleurs de l'horloge



TOMBEAU DU CARDINAL HEMARD.

mise entre les mains de la Tempérance[1] et nous ne reviendrons pas sur ce sujet; mais la figure qui saisit par le cou une salamandre et l'arrache de la tour où elle s'était réfugiée, a pour notre thèse une égale importance. La Force n'est pas autrement représentée par Michel Colombe au tombeau de François II, duc de Bretagne, dans la cathédrale de Nantes; par Roullant le Roux, à celui

1. A propos du tombeau de Charles de Lalaing, au musée de Doua

de Georges d'Amboise, dans la cathédrale de Rouen. Et en cela ces deux grands artistes ne faisaient que se conformer à une tradition presque constante, ainsi qu'on peut le voir en étendant ses recherches non seulement aux sculptures du même genre, mais encore aux miniatures des manuscrits[1]. Il faudrait donc admettre ou que le programme imposé par les héritiers du cardinal, sinon par ce prélat lui-même, ait été tellement détaillé qu'aucune liberté d'allures n'était permise à l'exécutant, ou que ce dernier, dans le cas présent, se soit laissé aller à modifier complètement sa manière. Or, ces deux suppositions ne nous paraissent vraisemblables en aucune façon.

Du reste, on nous accordera bien, pensons-nous, que les ordonnateurs du *Tombeau de François de Lannoy,* à Folleville, et ceux du monument d'Amiens, ne se sont pas entendus pour exiger l'introduction de certains détails éminemment caractéristiques. Si donc le même artiste[2] a volontairement donné à ses Vertus, dans l'une et l'autre composition, les mêmes attributs, c'est qu'il agissait sous l'empire des traditions de l'école française, conséquemment que ses œuvres et sa personne nous appartiennent entièrement. Là, toutefois, doivent s'arrêter les probabilités qu'il nous est loisible d'émettre, car vouloir prononcer un nom nous semble trop périlleux jusqu'ici. Les points de ressemblance entre la « sépulture de feu noble homme Antoine de Werchin », telle que nous la connaissons par un document déjà plusieurs fois cité[3] et celle de haut et puissant seigneur messire François de Lannoy[4], ne sont pas suffisants, en effet, pour autoriser une induction sérieuse. De plus, nous avons peine à croire que si Monoïer eût été chargé des monuments qui nous occupent, il eût renoncé à employer l'albâtre et la pierre d'Avesnes, deux matières qui lui étaient chères et que nous retrouvons invariablement indiquées partout où il est question de ses travaux.

1. Cf. *Guide de l'art chrétien,* par le comte de Grimoüard de Saint-Laurent, t. III, p. 468. Les autres figures sont armées : la Justice, de l'épée et de la balance; la Prudence, du compas et du miroir. Ces attributs se retrouvent également à Nantes et à Rouen.

2. On ne saurait douter que les deux monuments en question ne soient de la même main. Il n'y a pas seulement entre eux des rapports de composition, mais l'exécution est identique de tout point.

3. *Artistes inconnus des* XIV[e], XV[e] *et* XVI[e] *siècles,* par Jules Houdoy, p. 52. En voici le passage le plus important.

« Assavoir : la représentation du dit feu S[r] de fin albastre blancq estant en armes couvert de sa coste d'armes, à genoulx, les mains joinctes, et au-devant de luy ung schabeau couvert d'un drap aussi armoyé de ses dites armes, et auprès du dit schabeau ses armes et gantelets. La dite représentation de quatre pieds et demy de haulteur et de trois pieds de large. Icelle figure et représentation entièrement eslevee se monstrant de tous côtés et les armoyries tant de la dite coste d'armes que du dit drap eslevées et couloureés selon que les armes le requereront...

« Item de faire et érigier deux piliers quarrés de ung pied de large et demy pied d'espesseur aussy d'albastre avecq soubz bas et mollure de meismes, le tout portant de noeuf pieds de haulteur. Les dits piliers enrichis de chiraige et par-dessus les dits piliers et arcure érigier doubles molures que l'on dit frise portant ung pied de hault et entre icelles mollures, escripre en gravures ce que bon plairoit au S[r] Seneschal ».

4. Mort en 1548.

Nous arrivons enfin à l'œuvre la plus admirable de tout le nord de la France, à celle qui comptera longtemps comme l'une de nos plus agréables



TOMBEAU DE RAOUL DE LANNOY, A FOLLEVILLE.

surprises de voyageur. Mal préparé par les dessins du baron Taylor[1] et les arguties de M. Goze[2], nous ne pouvions nous attendre, en effet, à trouver

1. *Voyages pittoresques*, etc.
2. *Notice sur le village, le château, les seigneurs, l'eglise et les tombeaux de Folleville*, par A. Goze, 1865.

dans l'église de Folleville, le véritable musée de la Picardie, l'un des plus merveilleux assemblages de sculptures que le XVIe siècle nous ait légués. Et puis, le dirons-nous? le nom d'Antonio della Porta n'avait jusqu'ici que vaguement frappé nos oreilles. Nous savions seulement qu'entre les années 1490 et 1495, cet artiste, sous la direction d'Omodeo, avait travaillé avec Benedetto Briosco et Stefano da Sesto à la Chartreuse de Pavie[1]; mais, les sculpteurs italiens qui sont venus chez nous à l'époque de la Renaissance ne nous ayant pas habitués à des merveilles, il était bien permis, avant examen, de concevoir quelques hésitations sur la valeur de l'ouvrage. Cette fois, pourtant, nous devons reconnaître que l'art de la Péninsule n'est pas en défaut. La partie la plus remarquable du *Tombeau de Raoul de Lannoy* — car c'est de ce monument qu'il s'agit — lui appartient, et non seulement dans les deux grandes statues[2] couchées sur le sarcophage, mais encore dans les Amours groupés de chaque côté de l'épitaphe[3], éclate le talent d'un maître incontesté. La perfection du ciseau est jointe, surtout dans ces derniers, à une grâce de sentiment véritablement extraordinaire. Ils semblent pleurer sur les défunts, mais il n'y a rien dans leur pose, ni dans leur expression, de cet affadissement que nous rencontrerons plus tard. C'est du naturalisme, nous en convenons, mais tellement mesuré, tellement plein de sage réserve, qu'il enlève nos suffrages et ravit notre admiration.

1. *Les Sculpteurs italiens,* par Charles Perkins. Édition française, 1869, t. II, p. 147.
2. Raoul de Lannoy et Jeanne de Poix son épouse.
3. En voici le texte, tel que nous l'avons relevé nous-même

Ci gisent . Nobles . persõnes
Raoul . de . Lannoy . chevalier
Seigneur . de . Morviller . Et . de .
Paillart . conseilier . et . chambellan
ordinaire . des Rois . Lois . xj^{e} . et
xij^{e} . et . de . Charles viij^{e}
bailli . du . palais . real . a Paris .
Et Damiens . capitaine . de . la . dicte
vile . de . cent . gentilz . hõmes . de . la . maison
et . de . cent . hõmes . darmes . des . ordon
nãces . grand . chambellan . du . Réalme . de
Secile . Lieutenant . general . et . gouver
neur . de . la . duce de . Gennes . qui
trespassa le iij^{e} . iour du mois de
avril . lan mil v^{c} et viij . Et
madame Jehenne de Pois, sa fãme
dame des dictz lieux de Folleville et de
Gannes . laquele deceda le xvj^{e} iour
du mois de Jullet lan mil v^{c} et xxiiij

Taillées dans le marbre, ainsi que les précédents bas-reliefs, les statues plus qu'ailleurs peut-être justifient les paroles qu'adressait le cavalier Bernin au célèbre amateur Chantelou : « Le bronze noircit; si on le dore, le lustre de l'or fait des reflets et empêche que l'on ne voie le bon et le délicat du portrait. *Le marbre, au contraire, neuf ou dix ans après avoir été travaillé, acquiert je ne sais quelle douceur et devient enfin couleur de chair*[1]. » Et, remarquons-le bien, cet effet, qui serait discutable s'il était cherché, présente un charme indéfinissable lorsque la nature en fait tous les frais.

Bien qu'à proprement parler, dans le cas même où le tombeau qui nous occupe ne serait pas antérieur à 1524, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que Raoul de Lannoy et Jeanne de Poix, sa femme, soient représentés en costume du temps de Louis XII et d'Anne de Bretagne, nous tirons de ce fait un argument en faveur d'une thèse qui n'a pas encore été soutenue jusqu'ici. Suivant nous, l'exécution d'un aussi important monument aurait précédé la mort du sire de Folleville, qui, durant l'année 1507, époque à laquelle il était gouverneur de Gênes, a fort bien pu avoir des relations avec Antonio della Porta. Du reste, dans une autre hypothèse, nous ne nous expliquerions pas comment un sculpteur milanais qui n'est jamais venu en France a pu recevoir une semblable commande et, de plus, dans l'ignorance où nous sommes de la date de sa naissance, mais sachant qu'il était déjà renommé en 1490, ne sommes-nous pas autorisé à croire qu'il eût été peut-être bien vieux trente-quatre ans plus tard ?

Une dernière question reste à traiter. Quel est dans ce chef-d'œuvre la part du neveu dont parle une inscription que nous aurions dû citer depuis longtemps, puisqu'elle a servi de base à tout ce que nous venons de dire ? ANTONIVS DE PORTA, lisons-nous dans une moulure creuse au pied des deux statues, TAMAGNINVS[2] MEDIOLANENSIS FACIEBAT ET PAXIVS NEPOS SVVS. D'après ce texte nous avons peine à croire que la coopération indiquée se soit étendue aux personnages proprement dits. Elle s'est bornée sans doute au merveilleux encadrement de la tablette supérieure, qui reproduit avec une surprenante vérité les plantes les plus diverses telles que le chêne, la vigne, le houblon et même des pois, par allusion au nom de la femme de Raoul de Lannoy. Le neveu d'Antonio

1. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, publié et annoté par Lud. Lalanne, page 358.

2. Surnom étrange dont nous ignorons l'origine. Peut-être Antonio della Porta était-il de très petite taille, bien qu'assez corpulent. En italien *Tamagnino*, outre une signification inadmissible analogue à *Stronzo*, *Stronzolo*, veut dire un petit bout d'homme, un nabot. Cf. Veneroni, *Dictionnaire*, etc. Paris, 1723.

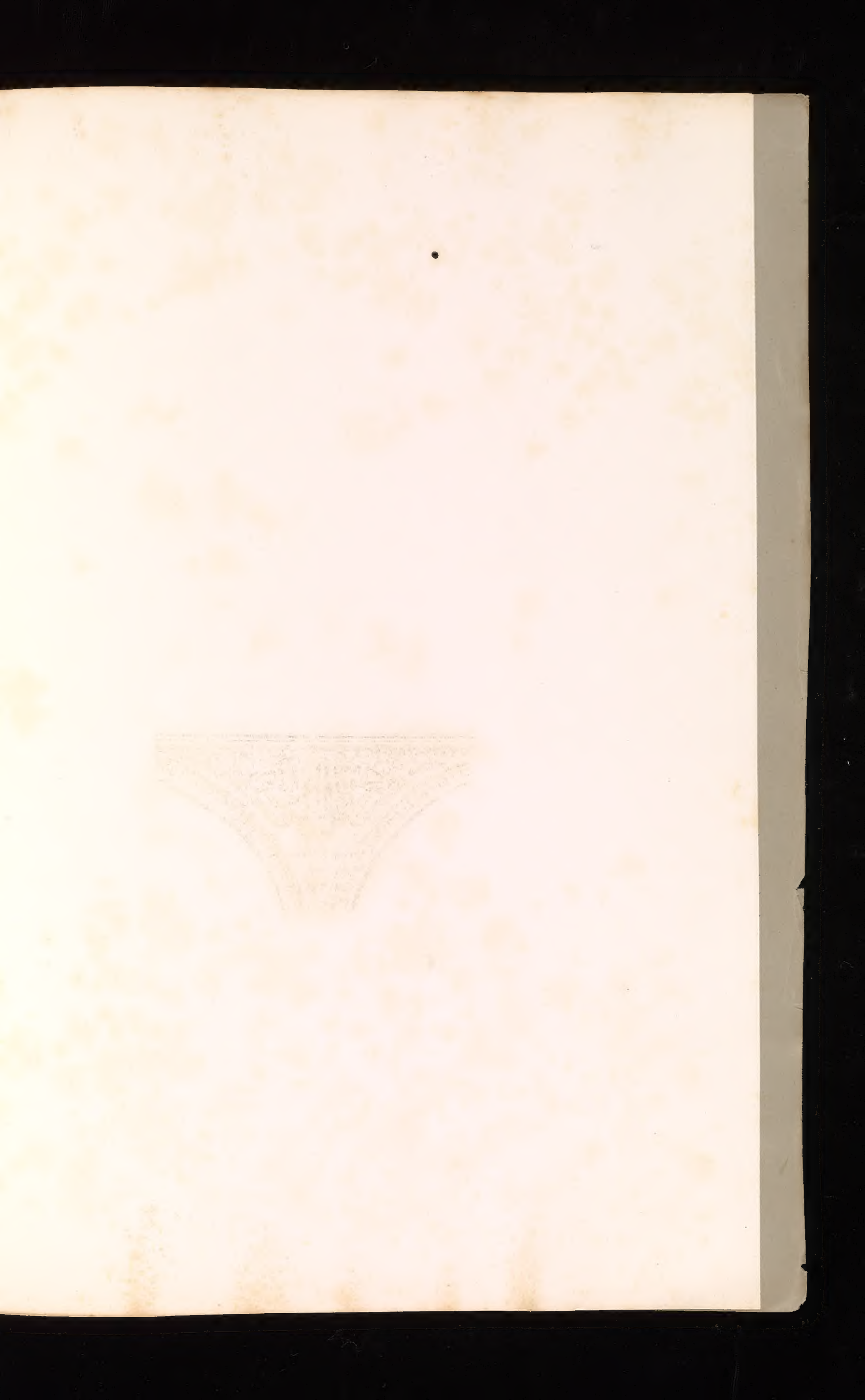
n'aurait donc été, en un certain sens, qu'un ornemaniste, mais un ornemaniste d'un talent extraordinaire, amoureux de son art, ayant étudié la nature avec passion et s'efforçant de la rendre jusque dans ses plus petits détails.

Pour être moins réaliste, le sculpteur français qui a décoré l'arcade destinée à recevoir le magnifique tombeau de Raoul de Lannoy mériterait bien aussi que nous nous attardions sur son ouvrage. L'élégance du pavillon dont les courtines sont relevées par deux anges au-dessus du groupe de la Vierge mère, entre les accolades, est incomparable[1], et nulle part ailleurs peut-être, les parties planes ne se sont dérobées derrière un aussi riche tissu d'arabesques. Mais comment entreprendre une description qui allongerait considérablement un travail déjà trop étendu? Nous aimons mieux nous taire pour l'instant, espérant bien que l'occasion se présentera un jour de poursuivre nos recherches et de compléter nos indications[2].

1. On peut voir un pavillon semblable sur la façade de l'église de Mailly.

2. Autour du pavillon on lit : *Tota pulchra es amica mea,* Cant. 30. Sur les côtés, suivant M. Goze (p. 141), sont les portraits de Louise de Lannoy et de Claude de Créquy, la fille et le petit-fils des défunts. Enfin la devise bien connue *Craindrons Lannoy, mieulx en aurons,* a été changée à la partie supérieure en celle-ci : *Craindrons la mor, mieulx en aurons*






GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01001 9160

LA

RENAISSANCE EN FRANCE

Paraîtra en Livraisons ainsi divisées

SAUF DES MODIFICATIONS SANS IMPORTANCE QUI SE PRODUIRAIENT DANS LE COURS DU TRAVAIL

1re Livraison : *Flandre. — Artois. — Picardie.* — (Nord, Pas-de-Calais et Somme).
2e Livraison : *Ile-de-France.* — (Oise).
3e et 4e Livraisons : *Ile-de-France.* — (Aisne et Seine-et-Marne).
5e Livraison : *Ile-de-France.* — (Seine-et-Oise).
6e, 7e et 8e Livraisons : *Ile-de-France.* — (Seine).
9e Livraison : *Normandie.* — (Seine-Inférieure et Eure).
10e Livraison : *Normandie.* — (Orne, Calvados et Manche).
11e Livraison : *Bretagne.* — (Ille-et-Vilaine, Côtes-du-Nord et Finistère).
12e Livraison : *Bretagne.* — (Morbihan et Loire-Inférieure).
13e Livraison : *Maine et Anjou.* — (Sarthe, Mayenne et Maine-et-Loire).
14e Livraison : *Touraine.* — (Indre-et-Loire).
15e Livraison : *Orléanais.* — (Loir-et-Cher).
16e Livraison : *Orléanais.* — (Eure-et-Loir et Loiret).
17e Livraison : *Berry. — Nivernais et Bourbonnais.* — (Cher, Indre, Nièvre et Allier).
18e Livraison : *Poitou. — Aunis et Saintonge.* — (Vienne, Deux-Sèvres, Vendée et Charente-Inférieure).
19e Livraison : *Angoumois. — Limousin. — Marche et Auvergne.* — (Charente, Haute-Vienne, Corrèze, Creuse, Puy-de-Dôme et Cantal).
20e Livraison : *Guyenne.* — (Dordogne, Lot et Aveyron).
21e Livraison : *Guyenne.* — (Gironde, Lot-et-Garonne et Tarn-et-Garonne).
22e Livraison : *Gascogne et Béarn.* — (Hautes-Pyrénées, Gers, Landes et Basses-Pyrénées).
23e Livraison : *Languedoc. — Comté de Foix et Roussillon.* — (Haute-Garonne, Ariège.)
24e Livraison : *Languedoc.* — (Tarn, Aude, Pyrénées-Orientales, Hérault, Gard, Lozère, Haute-Loire et Ardèche).
25e Livraison : *Comtat Venaissin. — Provence et Comté de Nice.* — (Vaucluse, Bouches-du-Rhône, Var, Basses-Alpes et Alpes-Maritimes).
26e Livraison : *Dauphiné et Lyonnais.* — (Hautes-Alpes, Drôme, Isère, Rhône et Loire).
27e Livraison : *Bourgogne et Franche-Comté.* — (Ain, Jura, Doubs et Haute-Saône).
28e Livraison : *Bourgogne et Franche-Comté.* — (Saône-et-Loire, Côte-d'Or et Yonne).
29e Livraison : *Champagne.* — (Aube, Marne, Haute-Marne et Ardennes).
30e Livraison : *Lorraine et Alsace.* — (Meurthe-et-Moselle, Meuse, Vosges et province dite d'Alsace-Lorraine).
Préface générale et table.

CES LIVRAISONS SERONT RÉUNIES EN TROIS FORTS VOLUMES

Il paraîtra une livraison tous les deux mois environ

Prix de chaque Livraison : de 10 à 25 francs, selon son importance

---

NOTA. — Tous les éléments de cet important ouvrage sont réunis, et la publication régulière n'en saurait subir aucun retard.